
DAS BÜHNENKOSTÜM
VON
MAX VON BOEHN
Verlegt bei Bruno Cassirer Berlin

W. van Loon
München
Weihnachten



Tragöde der spätrömischen Kaiserzeit. Antike Elfenbeinstatuette.
Aus Monumenti inediti pubbl. dall' Instituto di corrisp. archeol. Bd. XI. Rom 1879

Das Bühnenkostüm

im Altertum Mittelalter und Neuzeit

von

Max von Boehn

Mit 325 Abbildungen



Bei Bruno Cassirer, Berlin 1921

Gedruckt in der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig

Verfasser und Verleger möchten auch an dieser Stelle allen danken, welche sie bei der Herausgabe dieses Buches unterstützt haben. Ganz besonders fühlen sie sich den Herren Professor Dr. Doege an der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Geheimrat Dr. Friedländer, Direktor des Kupferstichkabinetts, dem Generalintendanten der K. Hofbühnen Grafen von Hülsen-Haeseler, Exzellenz, und Geheimrat Dr. Jessen, Direktor der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums, alle vier in Berlin, verpflichtet

Inhaltsverzeichnis

Drittes Buch. Neuzeit.

Erstes Buch

Altertum

Erstes Kapitel

Die griechische Bühne

Das griechische Theater ging aus dem Gottesdienste hervor und hat diesen Ursprung nicht verleugnet, solange es bestand. Sein Zusammenhang mit dem Kultus war so eng und so innig, daß Blüte und Verfall des Dramas mit der Verehrung der Götter parallel gingen. Es stand auf der Höhe, als der Glauben an die Götter unerschüttert war. Es verfiel, als der absterbende Glaube den Gottesdienst zum Erlöschen brachte. Acht Jahrhunderte liegen zwischen seinem Anfang und seinem Ende. Nicht nur bei den Griechen, auch bei den Naturvölkern nimmt die ursprüngliche Art des Gottesdienstes dramatische Form an. Die Schicksale des Gottes, sein Wirken werden pantomimisch dargestellt, gewissermaßen als stärkste Bezeugung der Teilnahme und der Verehrung. Schon bei Herodot findet sich die Erzählung von dem reichgeschmückten Wasserbecken innerhalb des Tempelbezirks der Athene in Sais, in dessen Fluten bei Nacht die Aufführungen der Schicksale eines Gottes stattfanden, „was die Ägypter Mysterien nennen", fügt der Reisende hinzu. Es handelte sich dabei um eine Sichtbarmachung des Glaubens. Die Gottheit selbst und ihre Begleiter sollte den Gläubigen sichtbar vorgeführt werden, um Andacht und Verehrung in nachhaltiger Weise zu stärken und zu kräftigen. Mimische Festfeiern waren bei den Hellenen hauptsächlich mit dem Kulte des Dionysos verbunden, dessen Mythus selbst mit den Naturerscheinungen verknüpft war. Er bewegte sich zwischen den Extremen des Absterbens der Natur im Herbste und ihres Wiedererwachens im Frühling und brachte in dem periodischen Wechsel von Trauer und Freude die ewigen Peripetieen alles Lebens überhaupt zum Ausdruck. Bei den Festen des Dionysos führte man um das auf dem Altar brennende Opferfeuer Reigentänze auf, die von Instrumental-Musik und Tanz begleitet waren und indem sie die drei Künste Poesie, Musik und Tanz miteinander verbanden, zu der Entstehung einer ganz neuen Art der Kunst führten. Für solche Rundtänze haben Pindar und seine Zeitgenossen Gesänge gedichtet. Diese Preislieder wurden von einem Chor vorgetragen, dessen Mitglieder sich als Ziegenböcke verkleideten, weil dieses Tier dem Dionysos geheiligt war. Ihr Gesang hieß Dithyrambus, d. h. Bocksgesang und ihre Tätigkeit war im Grunde nichts anderes als die Aufführung eines Kostümtanzes zu Ehren des Gottes. Zwischen den Gesängen erklärten die Führer oder Vorsänger des Chores den Inhalt der von ihnen vorgetragenen Strophen, und wenn schon in diesem Wechsel der Rede ein dramatisches Element zum Vorschein kam, so

wurde dieses noch stärker betont, seit neben den kostümierten Sängern ein kostümierter Sprecher auftritt, aus der bloß verteilten Rede der förmliche Dialog, die Zwiesprache entsteht.

Solcher Gestalt glaubten die Alten selbst ihr Drama entstanden.

Dieser Sprecher war der Dichter, von dem man sich denken muß, daß er den Mitgliedern des Chores Gesang und Tanz einstudiert hatte. Die Einführung oder Hinzufügung dieser Persönlichkeit wird dem Thespis zugeschrieben, der damit, etwa um das Jahr 534 v. Chr., das eigentliche Schauspiel begründet hätte. Der Schritt zum Drama war getan und damit zugleich der Weg betreten, der zu den verschiedenen Arten desselben führen sollte, ebensowohl zur Tragödie wie zur Komödie. Sie stellen die beiden Richtungen dar, in denen die mimischen Feiern sich bewegt hatten, die religiöse und die profane. Die religiöse führte zur Tragödie, die profane zur Komödie, die eine ist dem Gotte gewidmet und seinem großen Schicksal, die andere dem Tun und Treiben seines ausgelassenen Gefolges, das aber immer noch halbgöttlich bleibt. Die Entwicklung, zu der Thespis den Anstoß gegeben hatte, erfolgte rasch. Bereits ein Menschenalter später führte Aischylos um die Zeit der Marathonschlacht den zweiten Sprecher ein und ließ dadurch, daß nunmehr eine Handlung möglich wurde, das wirkliche Drama entstehen. Damit ändert sich zugleich der Schauplatz. Wenn bis dahin die Rundung um den Altar für die Aufführungen von Reigentänzen genügt hatte, so tritt nun, wenn zwei Sprecher sich gegenüber stehen, das Bedürfnis hervor, dieselben aus dem Chor herauszuheben und zu isolieren, um sie den Zuschauern sichtbar zu machen. Die Rücksicht auf die Akustik ergibt die Notwendigkeit, ihnen einen Hintergrund zu geben, sie vor einer Wand auftreten zu lassen, so daß sich ganz von selbst der runde Festplatz zum Halbrund des Theaters zusammenzieht. Das Drama hat sich den Schauplatz geschaffen, der eine Vorbedingung seiner Existenz ist. Als des Aischylos dichterischer Nachfolger Sophokles dem zweiten Schauspieler noch einen dritten hinzufügt, schließt die Entwicklung ab. Die Dreizahl der Schauspieler: Protagonist, Deuteragonist, Tritagonist wird nicht weiter vermehrt. Das griechische Drama wird ganz auf sie zugeschnitten und wenn auch des Sophokles Zeitgenosse Euripides sich technische Fortschritte in der Bühnenkunst zunutze macht, am eigentlichen Wesen des griechischen Dramas hat auch er nichts geändert, trotzdem er die alte Form mit neuem Geiste zu erfüllen trachtet. Seit Sophokles blieb die griechische Bühne unverändert. Sie war aus dem Kultus heraus entstanden und hat diese Beziehungen zum Gottesdienst nie gelöst. Wie die griechische Religion Staatsangelegenheit war, so war und blieb auch die Bühne, die sich von der Religion herschrieb, der offiziellen Fürsorge der Behörden anvertraut.

Das griechische Drama wollte weder ein Abbild des Lebens und seiner Konflikte sein, noch solche äußerlich veranschaulichen. Es war dazu bestimmt, in dem Gedankenkreise, den es verkörperte, einen Höhepunkt dionysischer Feste zu bilden und hatte dieser Stimmung zu entsprechen. Es baute sich auf dem Ideal auf, vertrat Würde und Feierlichkeit, es wählte seine Stoffe aus dem Mythos, seine Charaktere unter Göttern und Heroen, es



Griechische Schauspieler im Bühnenkostüm, die Masken in der Hand. Relief aus dem Piräus
Aus Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts Athen. Jahrg. VII. 1882

war seiner Natur nach übermenschlich. So waren die theatralischen Aufführungen der Hellenen nicht Schaustellungen des Vergnügens und der täglichen Zerstreuung, sondern gottesdienstliche Feierlichkeiten, zu Ehren einer Gottheit, in wahrstem Sinne „Bühnenweihfestspiele." Das attische Drama war eine Festdichtung für einen ganz bestimmten Zweck, dazu geschaffen, an einem ganz bestimmten Ort, in einer herkömmlich festgestellten Weise aufgeführt zu werden. „Es war," wie Sommerbrodt so hübsch sagt, „kein Schauspiel für das Volk, sondern ein Festspiel vom ganzen Volke und im Namen des Volkes zu Ehren der Gottheit aufgeführt." Die Kulthandlungen, mit denen dramatische Aufführungen in Athen verbunden zu sein pflegten, galten der Ehrung des Dionysos und waren an die Festtage des Gottes gebunden. Es gab ländliche Dionysien, die von den Landleuten im Monat Poseideon (Dezember–Januar) gefeiert wurden, Lenäen, die im Monat Gamelion (Januar–Februar) in Athen im Bezirk Lenäon gefeiert wurden, schließlich und endlich die städtischen Dionysien im Monat Elaphebolion (März–April), die mit dem großen Festzug begannen, der die Aufgabe hatte, das heilige Bild des Dionysos von Eleutherai in der nordwestlichen Vorstadt in den heiligen Bezirk, südlich der Burg zu verbringen.

Als Zubehör des Kultus unterstand das Theater staatlicher Leitung und Aufsicht. So hatten die reichen Bürger Athens die Verpflichtung, die Chöre auszustatten und die Kosten dafür zu tragen. Der Eintritt in das Theater war umsonst. Der Staat sorgte auch für das Zustandekommen der Aufführung. Aristoteles wollte wissen, daß vor Aischylos der tragische Dichter selbst alle Rollen allein gespielt und erst Aischylos einen Schauspieler zu seiner Erleichterung als Gehilfen hinzugezogen habe. Das sei nun glaubwürdig oder nicht, so viel scheint sicher, daß erst Sophokles die Anregung gab, daß der Staat jeweils drei Schauspieler zu jeder Aufführung stellen solle. Entweder im Jahre 456 oder

457 v. Chr. richtete der Staat sogar Wettkämpfe für Schauspieler ein, so wie in Hellas auch jede andere musische oder sportliche Betätigung auf den Wettkampf mit Gleichstrebenden gestellt wurde. Die tragischen Schauspieler rangen an den großen Dionysien, die komischen an den Lenäen um die Palme ihrer Kunst. Um diese Zeit gewann der Stand der Schauspieler eine große Selbständigkeit, dadurch, daß seine Vertreter eine berufsmäßige Ausbildung erhielten. Die Mimen schlossen sich zunftartig zusammen und gingen mit dem Staat Verträge über die einzelnen Aufführungen ein, nachdem die Schauspieler vorher aus den Bürgern gewählt worden waren. Die Aufführungen fanden bei Tage statt, in einem offenen, ungedeckten Raum. Nur Männer betraten die Bühne, nie haben in Griechenland Frauen mitgewirkt. Auch das ein Erbteil des Theaters aus seinem gottesdienstlichen Ursprung. Der Chor blieb stets weit zahlreicher als die Schauspieler, wenn die genaue Anzahl seiner Mitglieder auch nicht überliefert wird. Pollux behauptet, bis zur Aufführung der Eumeniden des Aischylos habe derselbe in der Tragödie aus 50 Personen bestanden, Suidas gibt an, er sei nicht mehr als 12 Mann stark gewesen, eine Zahl, die erst von Sophokles auf 15 erhöht worden sei. Im Satyrdrama zählte der Chor anfänglich 12, später wie im Kyklops des Euripides 15 Personen. Die alte Komödie ließ im Chor 24 Mann auftreten. Die numerisch starke Vertretung deutet schon darauf hin, daß dem Chor eine bedeutende Rolle zufiel, war er ja ursprünglich singend und tanzend allein aufgetreten, und hatte erst an Bedeutung verloren, seit Einzelsprecher neben ihm auftraten und das Hauptinteresse für sich in Anspruch nahmen. Von diesem Augenblick an nimmt die Rolle des Chors vollständig dauernd ab, ja er scheint schließlich ganz abgekommen zu sein, da Inschriften des dritten Jahrhunderts, die in Delphi gefunden worden sind, ihn überhaupt nicht mehr erwähnen. Als wahrscheinliches Datum seiner endgültigen Abschaffung darf man wohl das Jahr 318 oder 317 v. Chr. annehmen. Diese ganz allmähliche Auflösung des ursprünglich wichtigsten Bestandteils hing wohl damit zusammen, daß in der Vereinigung von Chor und Schauspielern, wie Erich Bethe ausführt, zwei stammfremde Elemente zusammengeschweißt worden waren, die nicht nur ihrer Herkunft nach, die auch in ihrem Wesen einander fremd waren. Der Chor war anfänglich nichts als eine Personifikation von Dämonen halb tierischer, halb göttlicher Art, der Schauspieler ein Heros von übermenschlichem Zuschnitt. Der Chor sang und tanzte den Dithyrambos in korinthischer Bocksweise, der Schauspieler sprach in Jamben, wie Solon zu den Athenern. Sie waren in Wesen, Sprache und Kostüm so verschieden, daß ihre Zusammenfügung unorganisch genug blieb, um sich im Laufe der Zeit ganz von selbst wieder zu lösen.

Die Herkunft des Dramas blieb stets deutlich und kenntlich. Sie trat ganz deutlich schon in der äußeren Erscheinung der Schauspieler hervor. Die handelnden Personen waren dem Kreise von Göttern und Heroen entnommen, daher mußte ihre Charakterisierung sich auch in Kostüm und Ausstattung geltend machen. Die Gestalten der griechischen Tragödie, wie sie auf der Bühne auftraten, waren in das Übermenschliche gesteigert, künstlich erhöht und vergrößert. Masken, hochsohlige Schuhe und Auspolsterung



Panathenäischer Festzug. Flötenbläser und Kitharöden in ärmellosen Prachtgewändern
Aus Gerhard, Etruskische und kampanische Vasenbilder. Berlin 1843

aller Körperformen unterschieden sie ebensowohl von Chor und Zuschauern, wie Schnitt und Art ihrer Gewänder. Noch ehe der Schauspieler ein Wort gesprochen haben konnte, sah jeder Zuschauer im Theater, daß er hier nicht Wesen seiner, sondern einer höheren Art vor sich habe. Zu den hohen Schuhen, die den tragischen Schauspieler über seine Umgebung hinausragen ließen, traten an Brust und Rücken Polster, Progastridion und Prosternidion genannt, vielleicht, ja höchst wahrscheinlich fand auch eine Verstärkung und Verlängerung der Arme statt. Diese Polster wurden durch eine Art von Trikot, Somation mit dem Körper gleichsam verbunden, über diesem erst die eigentliche Gewandung angelegt. Dieses Gewand, das auf den Thespis zurückgeführt wurde, war das der Dionysospriester, ja, wie Karl Ottfried Müller annimmt, das Prachtgewand des Gottes selbst. Der Schauspieler, der zu Ehren der Gottheit an ihrem Feste öffentlich auftrat, konnte derselben nicht auffälliger huldigen, als durch Annahme ihres Kleides, wie ja noch heute Monarchen, die einander besuchen, sich keine größere Ehrung glauben erweisen zu können, als daß sie die Uniform des anderen anlegen. Schon Athenäus betont die Ähnlichkeit des Bühnenkleides mit dem der Geistlichkeit, zumal scheint die Kleidung der Priester des Eleusis-Heiligtums vorbildlich gewirkt zu haben, wenigstens wurde Aischylos, dem man die endgültige Festlegung der Bühnentracht zuschreibt, angeklagt, durch die Art und Weise der Kleidung, die er angeordnet hatte, Geheimnisse der Eleusinischen Mysterien verraten zu haben.

Die Kleider der dionysischen Festfeier, die von der Tragödie übernommen wurden, waren reich und prächtig, von besonderem Schnitt und vor allem altmodisch. „Wie die Frauenbilder aus dem Schutte des alten Polias-Heiligtums," sagt Wilamowitz-Möllendorff, „nicht wie die Korbträgerinnen des neuen Tempels, haben wir uns Antigone zu denken." Die Gewandung, in der die Tragödien des Sophokles und des Euripides vorgeführt wurden, gehörte einer Zeit an, die damals schon zwei Menschenalter und länger zurücklag.

Sie mußte schon dadurch absonderlich wirken, so daß Strabo sich zu der Behauptung versteht, die Schauspieler hätten in ihrer Kleidung „thessalische Moden" angenommen. Er drückt damit nur den fremdartigen Eindruck aus, den sie hervorbrachten. Die Geistlichkeit hat überall und zu jeder Zeit an alten Überlieferungen so gut festgehalten, wie an alten Gebräuchen und Trachten. Die rituelle Kleidung der katholischen Kirche führt uns noch heute in die Zeit Karls des Großen, jene der protestantischen Kirche in die Luthers zurück. War die Bühnenkleidung des griechischen Dramas die gleiche wie die gewisser Gottesdienste, so wies sie schon dadurch in eine frühere Zeit und auf andere Sitten zurück und löste durch diesen Umstand eine Stimmung besonderer Feierlichkeit und Weihe aus. Bis zu den Perserkriegen hatten die Griechen ganz allgemein diese bunte und reich verzierte Kleidung ihrer ionischen Stammesgenossen getragen und sie erst nach dieser Zeit mit einer einfacheren vertauscht. Die Stoffe, Schnitte und Verzierungen Kleinasiens wichen vor den dorischen zurück, wie ja aus den Persern des Aischylos die Überzeugung spricht, daß die eigentlich hellenische Tracht die dorische sei. Die ionische Luxustracht blieb bestimmten Ständen wie Flötenspielern, Kitharöden und Schauspielern, also solchen, bei denen persönliche Eitelkeit eine notwendige Eigenschaft des Berufes bildet. Die Tracht des griechischen Tragöden blieb nach Lucians Zeugnis unverändert, sie wurde völlig konventionell und erfuhr seit Aischylos keine Weiterbildung. Sie war für beide Geschlechter gleich, wie die ursprüngliche dorische Tracht, die von den Ariern nach Hellas gebracht worden war, zwischen der Chlaina der Männer und dem Peplos der Frauen ebenfalls keinen Unterschied kannte. Das Aussehen des Bühnenkostüms, wie es kurz vor dem Auftreten des Aischylos aussah, so wahrscheinlich, wie es aus der Hand des Thespis hervorgegangen war, stellt das Weihrelief aus dem Piräus dar, auf dem man drei Schauspieler in weiten, faltenreichen langen Ärmelhemden erblickt. Dieses Kleidungsstück bildet den Hauptbestandteil der Garderobe des Tragöden. Es ist der Chiton, ein geschneidertes, d. h. zugeschnittenes und zusammengenähtes Kleid, das von Männern und Frauen getragen wurde und sich bei beiden Geschlechtern höchstens in der Länge unterschied. Auf der Bühne reichte es stets bis auf die Füße, pflegte bei Personen von ausgezeichneter Stellung in einer Schleppe zu endigen und zeichnete sich vor dem Chiton, der das alltägliche Gewand bildete, dadurch aus, daß es lange Ärmel hatte, während der gewöhnliche Chiton keine, oder nur ganz kurze aufwies. Der Bühnenchiton wurde dicht unter der Brust mit einem Gürtel zusammengenommen, ein Gebrauch, der auf die Absicht zurückzuführen ist, die Gestalt zu strecken und länger erscheinen zu lassen als sie ist. Nach Petersen kommt die hohe Gürtung nicht vor der Mitte des vierten Jahrhunderts auf. Die Kleidung wird vervollständigt durch ein Obergewand, das in freier Gestaltung über die linke Schulter genommen wurde. Dieses ist im Gegensatz zu dem Schneiderkleid des Chiton ein einfaches längliches Tuch, das Himation, ein Kleidungsstück, das nicht angezogen, sondern lediglich drapiert wurde. Es ist ein Gewand von durchaus freier Art, das künstlerisch zu wirken berufen war und von dem verlangt wurde, daß es in der Art und Weise seiner Anordnung Persönlichkeitswerte zum Ausdruck bringen müsse. Die

griechischen Bildhauer haben aus dem Himation die herrlichsten künstlerischsten Motive herausgeholt und es dadurch statuarisch wenigstens zum Idealkleide erhoben. Ob es in der Wirklichkeit so ausgesehen haben kann, wie die griechischen Gewandstatuen der klassischen Epoche es glauben machen wollen, bleibe dahingestellt. Es war keine Kleinigkeit, das Himation richtig anzulegen, die Jugend erhielt einen regelrechten Unterricht zum Erlernen dieser Kunst, wurde in der guten Zeit doch gefordert, daß der Träger beide Arme in demselben verbergen müsse und höchstens die rechte Hand gesehen werden dürfe. Im Gegensatz zu dem im Leben getragenen farblosen Gewand, war das der tragischen Bühne bunt, ja prächtig verziert. „Sie werden dich nicht kennen in dem Farbenschmuck", spricht Orestes zu seinem Pfleger, in Sophokles' Elektra. Die Chitone waren gemustert oder gestreift, oft reich mit Ornamenten oder Figuren oder einer Vereinigung beider gestickt. „Sieh dies Gewand, der eigenen Hände Werk, das du mir webtest, hier der Tiere Bilder", sagt Orestes in des Aischylos Choephoren zu der Schwester Elektra. Wenn auch das Kostüm des Tragöden in seinem Schnitt keine Weiterentwicklung erfahren hat und gleichsam stehen geblieben ist, so hat die Verzierungskunst der Stoffe doch nicht mit Halt gemacht, sondern an der allgemeinen Kunstentwicklung teilgenommen. Gerade im fünften Jahrhundert hat das Ornament sich zu großem Formenreichtum entwickelt und sowohl naturalistische wie stilisierte Elemente in seinen Bereich gezogen. Margarete Bieber macht mit Recht darauf aufmerksam, daß wenn schon der an und für sich doch geringe Denkmälervorrat eine so große Mannigfaltigkeit der Muster aufweise, die Abwechslung derselben in Wirklichkeit ja noch ganz unendlich viel größer gewesen sein müsse. Die Ornamentik wurde in ihrer Wirkung unterstützt durch die schon seit alten Zeiten geübte Kunst, die Gewänder mit aufgenähten Plättchen edlen Metalls zu verzieren. Auf der Bühne wurde zumal die Chlamys, ein Obergewand wie das Himation, aber nicht von viereckiger, sondern mehr runder Form, das auf der rechten Schulter mittelst einer Spange gehalten wurde, gern mit Gold gestickt, die sogenannte Chlamys diachrysos. Der bunte Bühnenchiton nach den farbig eingewebten Figuren, Poikilon genannt, war hell und lebhaft in der Farbe, nur Unglückliche, zu denen man besonders die aus ihrer Heimat Flüchtigen rechnete, trugen schmutzfarbene graue, grüne oder überhaupt dunkle Kleider. So der Ödipus in des Sophokles König Ödipus. Trauernde gingen schwarz wie Elektra in des Aischylos Choephoren, Admet, Helena, Herakles, Elektra bei Euripides. „Du siehst in Trauer uns, das Haar geschoren und in schwarz Gewand gehüllt", sagt der Diener zu Herakles in der Alkestis.

Von den Oberkleidern kennen wir den gelben Krokotos, ein Gewand, das dem Dionysos eigen gewesen zu sein scheint, ferner die froschgrüne Batrachis. Königinnen trugen ein purpurfarbenes Schleppkleid, nach Pollux ein weißes Gewand mit einem Purpurrand oder zwei Streifen Purpur um den Saum, dazu einen weißen Mantel mit Purpurrand. Trauernde Königinnen ein schwarzes Schleppgewand mit blauem oder apfelgrünem Überwurf. Frauen trugen sich rot, zu Euripides' Zeit weiß oder naturfarben, als Pollux schrieb oder abschrieb purpur. Eine purpurne Chlamys war auch Soldaten und Jägern eigen,

die sie sich um den linken Arm wickelten. Könige trugen einen grünen Mantel und das Kolpoma, von dem sich nicht mit Sicherheit feststellen läßt, wie es beschaffen war. Es wurde über dem Poikilon angelegt und war nach Oehmichens Vermutung chitonartig geschnitten und mit Ärmeln versehen. Zu diesen Gewändern von konventionellem Schnitt traten noch Kleider, die besondere Stände charakterisieren. So tragen die Führer in Aischylos' Sieben gegen Theben, ebenso Eteokles in des Euripides Phoenissae die Kleidung und Bewaffnung des Soldaten. Ein ganz besonderes Kleidungsstück scheint der Agrenon genannte Überwurf gewesen zu sein, der den Sehern eigentümlich war. Er war aus Wolle netzartig geflochten und bedeckte den ganzen Körper. Teiresias und andere Seher, ebenso Cassandra tragen ihn. Buntheit und Pracht bilden Charakteristiken des tragischen Kostüms. Sie scheinen nicht ganz ohne Rückwirkung auf die Schauspieler geblieben zu sein, wenigstens erzählt Plutarch im Leben des Phokion die Anekdote von dem Tragöden, der seine Vorstellung durch die Weigerung aufzutreten unterbrach, weil das Kleid, das man ihm als Königin gegeben hatte, nicht schön genug war und sein weibliches Gefolge keine passenden Kleider hatte.

Wo die Tracht zur Individualisierung der auftretenden Persönlichkeit nicht ausreichte, griff man zu Attributen, um bestimmte Charaktere stärker hervorzuheben. Zu diesen Akzessorien der Kleider rechnen wir auch die Kopfbedeckung, die ja vielfach, zumal bei Göttern und Königen, den Charakter des Attributes annehmen. So war Athene an der Aegis kenntlich. Hermes am Kerykeion, Apollo hält Pfeil und Bogen, in Euripides' Jon hatte der Priester Apollos ebenfalls den Bogen. Bacchus und sein Gefolge kennzeichnete der Thyrsos daneben die Nebris. „Das Fell der Hindin um den Leib geschlungen, den Epheustab des Thyrsos in der Hand", so beschreibt in Euripides' Bacchantinnen Dionysos selbst seinen Anzug. Thanatos hatte ein Schwert, das auch die Heroen führten wie Ulysses, Orestes, Polyneikes, Menelaus und andere. Herakles wurde an seiner Keule erkannt, wie die großen Helden, zu denen außer Herakles auch Theseus gehörte, an einer typischen Tracht sofort kenntlich waren, so wie wohl heutigen Tages volkstümliche Persönlichkeiten, wie etwa Friedrich der Große oder Napoleon, auf der Hofbühne wie der Schmiere durch ihr Kostüm sofort deutlich charakterisiert werden. Könige bedienten sich eines Zepters, d. h. eines langen Stabes, der an seinem oberen Ende mit einem Adler verziert war. Priester trugen lorbeerbekränzte Stäbe, Greise lange Stöcke zur Unterstützung ihres Ganges. Kränze auf dem Haupt deuteten eine festliche oder erhöhte Stimmung an. In den Bacchantinnen haben Cadmus und Teiresias Epheukränze, der letztere sonst wohl einen goldenen Kranz. Hilfeflehende trugen Zweige, die mit wollenen Binden umwickelt waren, in des Aischylos Schutzflehenden die Danaiden: „die bittend nahn, den wollumwundenen Ölzweig in der Hand". Reisende charakterisiert der Hut, so treten Orestes, Pylades und Begleiter in des Aischylos Choephoren auf. So sieht Antigone in Sophokles' Ödipus auf Kolonos die Schwester nahen: „Ich seh' ein Weib, auf dem Haupt der sonnabwehrende Thessalierhut." Frauen, wobei man sich immer vergegenwärtigen muß, daß sie von Männern gespielt wurden, trugen nach Pollux' Angaben Hauben bezw. Haarbänder und Schleier. Sie zogen nach allgemeiner Sitte ihr Pallium über den Hinterkopf.



Tragödienszene: Priamos vor Achilleus. Wandgemälde aus Pompeji
Aus Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums

Zu den wesentlichen Ausrüstungsstücken des tragischen Schauspielers gehört der Kothurn, der Schuh, der zum Sinnbild hochtrabender Ausdrucksweise geworden ist. Kothornos ist der Name des viereckig geformten Frauenschuhs, der von diesem wohl auf die Fußbekleidung der Bühne übertragen wurde. In der alten Lebensbeschreibung des Aischylos ist davon die Rede, daß der Dichter die Kothurne erhöht habe, was dazu geführt hat, dem Aischylos die Erfindung der hohen stelzenförmigen Bühnenschuhe zuzuschreiben. Nun haben die Untersuchungen von Margarete Bieber über diese Frage neues Licht verbreitet und zu einer Korrektur der bisherigen Anschauung geführt. Der hohe Kothurn, an den man denkt, wenn man von diesem Gegenstande spricht, der, auf den man hinauf oder von dem man hinabsteigt, steht erst am Ende der langen Entwicklung und ist nicht vor der römischen Kaiserzeit nachzuweisen. In ältester Zeit ist der Kothurn nichts anderes als der Schaftstiefel des Dionysos, der wie die Kleidung des Gottes, ebenfalls asiatischen Ursprungs, zugleich mit ihr in die Bühnenkleidung überging. Auf diese Form deutet schon die Erzählung des Herodot von Krösus, der dem Alkmäon erlaubte, aus seiner Schatzkammer so viel Gold mitzunehmen, als er werde tragen können. Da habe der schlaue Grieche auch Kothurne angezogen, um diese ebenfalls mit dem so heiß begehrten Metalle zu füllen. Dieser Schaftstiefel von weichem Leder scheint zur Zeit des Thespis eine mehr strumpfartige Form besessen zu haben und empfing erst durch Aischylos eine feste Sohle, die aber durchaus nicht sehr hoch gewesen zu sein scheint. Er war zu dieser Zeit ein hoch hinaufreichender Stiefel mit überfallendem ausgezackten Rand und einem tiefen Schlitz an der Vorderseite, der kreuzweis zugeschnürt wurde. Im fünften Jahrhundert v. Chr. war nicht die hohe Sohle, sondern der hohe Schaft das Charakteristische an ihm, seine Verzierung bestand aus Palmetten. Man hat sich oft darüber gewundert, daß Kniefälle, die im griechischen Drama eine häufig vorkommende Erscheinung bilden, bei

Benutzung von Kothurnen überhaupt möglich waren, nimmt man anstelle des hochsohligen Kothurn einer späteren Zeit den hochschaftigen Kothurn der klassischen Epoche, so löst sich dieses Rätsel ganz von selbst und ganz natürlich. In ihrer weiteren Entwicklung wächst die Sohle in ihrer Höhe und wird dadurch das Hauptmerkmal, das den Kothurn vom gewöhnlichen Schuh unterscheidet. Anfänglich kommt die Erhöhung der Sohle durch das Übereinanderlegen verschiedener Lederschichten zustande. Als der Schuh dadurch wohl zu schwerfällig wurde, wählte man Holz für die Sohlen, das zuerst im zweiten Jahrhundert v. Chr. erscheint. Dazu ist der Schaft halbhoch und wird etwa seit dem ersten Jahrhundert v. Chr. nicht nur gefärbt, sondern auch ganz und gar vergoldet. In der Zeit der ersten römischen Kaiser, als der Schuh vom Chiton verdeckt wurde, war die Sohle zu der hohen ungefügen Stelze geworden, von der Lucian spricht. Im zweiten Jahrhundert n. Chr. haben diese Sohlen die Gestalt hölzerner Klötze angenommen, die man um ihrer plumpen Form nur einigermaßen Herr zu werden wie Säulen kannelliert. Wer mit solchen Stelzen an den Füßen auf der Bühne zu Fall kam, wie Aischines, konnte sich ohne fremde Hilfe nicht wieder erheben. Bei dem pomphaften Einzug des Ptolemaeus Philadelphus in Alexandria erschien im Gefolge des Herrschers auch ein tragischer Schauspieler, auf riesenhohen Kothurnen einherschreitend. Zu den Zeiten des Apollonius von Tyana traten wandernde Schauspieler im Theater zu Sevilla mit Kothurnen von solcher Höhe auf, daß die Provinzler sich entsetzten.

Zugleich mit dem tragischen Schauspieler erscheint im griechischen Drama der klassischen Epoche der tragische Chor. Seine Ausstattung lag dem Choregen ob, der in Ausübung dieses bürgerlichen Ehrenamtes die Aufgabe hatte, die Chöre zusammenzubringen, einzustudieren und einzukleiden. Wenn auch die Zahl der Choreuten vom Staate festgesetzt war, so waren dem Choregen in bezug auf die Mittel, die er für ihre Ausstattung anwenden wollte, keine Schranken gezogen. Eitelkeit und Protzerei führten daher, wie nicht anders zu erwarten war, ja wie vielleicht in einem demokratischen Gemeinwesen gewünscht wurde, zu großem Aufwand. So hat einmal Demosthenes einen Männerchor von Flötenspielern mit goldburchwirkten Kleidern und goldenen Kränzen auftreten lassen. Wenn sich auch manche Choregen damit halfen, daß sie die notwendigen Kleider nicht kauften, sondern nur zu leihen nahmen, aus welchem Grunde vielleicht Plutarch gelegentlich eines knauserigen Choregen gedenkt, so wuchsen die Kosten der tragischen Choregie im Laufe der Zeit doch zu so bedeutender Höhe, daß sie später nicht mehr von einem Bürger allein getragen, sondern auf zwei verteilt wurden. Im Gegensatz zu den heroischen Gestalten der Tragödie, wie sie der Schauspieler verkörperte, traten im Chor meist Personen von geringerer Bedeutung auf, allerlei Leute aus dem Volke, Greise, Männer, Frauen, Jungfrauen. Sie müssen zwar schon der Übereinstimmung wegen Masken getragen haben wie die Schauspieler, in ihrem übrigen Kostüm aber unterschieden sie sich von ihnen, wie sie auch keine Kothurne trugen, da der Chor zu tanzen hatte. Diese Beschäftigung verhinderte schon, daß der tragische Chor etwa die langen feierlichen Talare hätte tragen können, wie sie der Tragöde anlegte, sie forderte vielmehr Gewänder von größerer Kürze, solche die



Kostümierung eines Schauspielers. Wandgemälde aus Pompeji
Aus Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums

sich wohl von denen des gewöhnlichen Lebens nicht unterschieden haben werden. Wahrscheinlich bestanden sie aus dem Chiton und dem darüber angelegten Himation. Man darf wohl annehmen, daß die Personen des Chors alle gleich gekleidet waren, ein Kunstmittel von erprobter Wirkung, das nur dann eine Änderung erlitt, wenn die Choreuten Personen in verschiedener Lebensstellung vorführten, wie etwa der Chor in Euripides, Schutzflehenden sich aus den Müttern der getöteten Helden und ihren Dienerinnen zusammensetzte, also gewiß in der Kleidung Modifikationen aufwies, die dieses Verhältnis zum Ausdruck brachten. Wesentlich anders lag die Sache, wenn als Träger der Stimmung Fremde, Nichtgriechen auftraten, oder wenn der Chor gelegentlich überirdische Wesen darzustellen hatte, deren dämonische Natur sie dem in das Übermenschliche gesteigerten Schauspieler gleichstellte. Das waren Gelegenheiten, die zur Individualisierung des Kostüms willkommenen Anlaß boten. Sie wurden vom Regisseur gern ergriffen, was man auch dann fast als selbstverständlich annehmen dürfte, wenn wir es nicht sicher wüßten. Wenn den Athenern ganz aktuelle Ereignisse auf der Bühne vorgestellt wurden, Phrynichos

ihnen den Fall Milets, Aischylos ihnen den Sieg bei Salamis vorspielen ließ, dürfen wir sicher sein, daß der Spielleiter den Darstellern auch die Kostüme gegeben haben wird, die dazu dienten, sie als Jonier oder Perser zu charakterisieren. Erich Bethe nimmt mit Recht an, daß man bei diesen Gelegenheiten nicht versäumt haben wird, den Theaterbesuchern die reiche Beute an Kleidern und Schmuck, die die Perserkriege dem siegreichen Hellas hatten zukommen lassen, vorzuführen. Gewiß sind Thraker, Ägypter, Orientalen in anderer Kleidung erschienen als Hellenen. Das tritt schon in Aischylos' Schutzflehenden hervor, wenn Pelasgos die Danaiden anredet: „Woher des Landes diese fremde Schar, wie grüß ich euch in der Barbarentracht mit eurem Flechtenhaar? Argolisch nicht, noch sonst von Hellas her ist dies Gewand." Daß Aischylos die Effekte einer fremden Tracht bei der Wirkung auf der Bühne richtig einzuschätzen wußte, geht aus einer anderen Stelle der gleichen Tragödie hervor, da wo Danaos, noch ehe die schwarzen Sklaven auftreten, ausruft: „Die Männer oben, ja ich seh' es, schwarz schauen ihre Leiber aus den weißen Hemden." So gut wie die Danaiden und die Ägypter werden auch die Greise in den Persern desselben Dichters unhellenische Kleider getragen haben. Die Denkmale reden da die gleiche deutliche Sprache wie die Texte der Dramen. Auf den großen Prachtvasen, die mit Vorliebe Motive der Tragödie für ihre Darstellungen wählen, erscheinen die Träger der Handlung auch meist in den auffallenden und absonderlichen Trachten der Bühne. So sehen wir auf dem berühmten Andromache-Krater der Berliner Sammlung Andromache und Kepheus mit der unhellenischen Tiara, ebenso wie auf der aus Apulien stammenden Prachtvase in München Medea und den Schatten des Aietes. Die glänzendste Gelegenheit aber, die dichterische Phantasie zugleich mit der künstlerischen walten zu lassen, bot sich in der Art, in der der Dichter die großartigen Gestalten, mit der er die Fabelwelt bevölkerte, vor das Publikum hintreten ließ. Im Prometheus bilden die Okeaniden den Chor, in den Eumeniden die entsetzlichen Rachegöttinnen selbst. Für das Aussehen der Okeaniden existiert keine Überlieferung, die Eumeniden aber, ganz in schwarz und mit Schlangen im Haar, scheinen ihre schreckliche Natur ausgezeichnet verkörpert zu haben.

In diesen Versuchen einer individuellen Ausgestaltung des Kostüms können wir die Ansätze einer Opposition bemerken, die sich gegen die konventionelle Form des tragischen Bühnenkleides geltend machte. Sie sind schon früh hervorgetreten und machen sich bereits bei Aischylos bemerkbar. In den Persern läßt der Dichter die Königin Atossa, nachdem sie die Trauerbotschaft von der Vernichtung des persischen Heeres durch die Griechen erfahren hat, ihren königlichen Schmuck ablegen und in einfacher Kleidung auftreten. „Drum kehr' ich nicht wie vorhin mehr geschmückt und nicht auf stolzem Königswagen wieder", sagt sie bei ihrem Wiederauftreten zu den Greisen. In der Schlußszene der gleichen Tragödie erscheint der besiegte Xerxes in seinem Königsgewande, das er in Schmerz und Zorn zerrissen hat. Auf diesem Wege die Situation und die Stimmung der handelnden Personen durch ihre Kleidung nachdrücklich zu betonen, ist Euripides noch viel weiter gegangen. Wie dieser Dichter überhaupt eine Neigung dafür zeigt, alle Effekte einer

gesteigerten Bühnentechnik möglichst auszunutzen, z. B. gern den Flugapparat verwendet, so hat er auch die Wirkungen herauszuholen gesucht, die sich dem Tragiker in der Art der Kleidung seiner Helden darbieten. Flüchtige oder Unglückliche wie Jokaste, Elektra, Menelaus treten bei ihm in zerrissenen Kleidern auf; Elektra von den Ihrigen wie ein armseliges Aschenbrödel gehalten, empfängt den Besuch ihrer Mutter Klytämnestra in vollem Schmuck der Königin; der geflüchteten Sklavin Andromache stellt er die prunkende

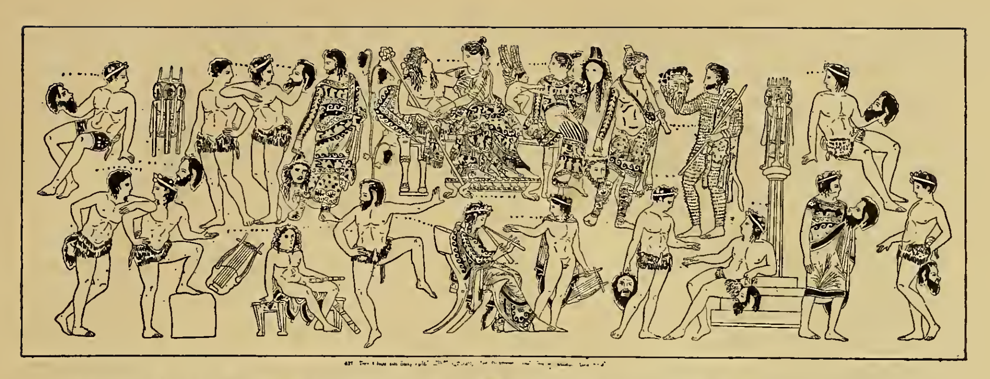


Siegreicher tragischer Schauspieler. Gemälde aus Herkulanum
Aus Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums

Herrin Hermione gegenüber. Er scheint darin weitergegangen zu sein, als es sich heute an der Hand seiner Dramen noch feststellen läßt, wenigstens hat Aristophanes den Dichter wegen dieser Neigung verhöhnt. Euripides ist auch, wie es scheint, der erste griechische Tragiker, der den Wechsel der Kleidung während der Handlung als stimmungförderndes Element heranzieht. In den Bacchantinnen sieht man zuerst Pentheus, den Tyrannen von Theben, im königlichen Schmucke seiner Würde. Dann beschließt er, sich als Mänade zu verkleiden, um seine Mutter und ihre Gefährtinnen zu belauschen. Dionysos hilft ihm beim Ankleiden: „Pentheus, ich rufe dich, tritt aus dem Haus, und laß dich sehen, im

Kleide der Bacchantin", sagt der Gott, und darauf erscheint der Herrscher im Frauenkleid und langem fliegenden Haar mit dem gefleckten Rehfell und dem Thyrsos der schwärmenden Thebanerinnen. Im Herakles schmückt Megara ihre Kinder zum Tode. In der Alkestis muß sogar ein ziemlich umfangreicher Kostümwechsel stattgefunden haben. Nach dem Tode der Königin empfiehlt Admetos: „Allen Thessalern entbiet' ich, daß zur Trauer das Haar sie scheren, sowie schwarze Kleider legen an". Dann begibt er sich mit der Leiche und seinen Kindern in den Palast, um sich selbst in Trauergewänder zu hüllen. Da der Chor darauf mehr als hundert Verse hindurch abwesend ist, hatte er zu einem Kostümwechsel völlig Zeit. O. Hense, der sich mit dieser Frage beschäftigte, kann sich trotz allem, was hier für einen Kostümwechsel spricht, nicht dazu entschließen, einen solchen anzunehmen. Wir glauben doch an ihn, schon weil der Dichter so deutlich auf ihn hinweist, was er ja, hätte wirklich ein sakraler oder ökonomischer Verhinderungsgrund dafür vorgelegen, gar nicht hätte tun brauchen. In diesem Falle scheint ein Kostümwechsel nicht nur möglich, sondern sogar gewiß. Er ist von dem Dichter absichtlich dazu benützt worden, die Stimmung stark zu unterstreichen. Bei der Trauerkleidung des Chors wirkte die Nachricht von der Rückführung der Alkestis in die Oberwelt durch ihren Kontrast in doppelter Stärke. Die zu Trauer und Wehklagen Bereiten werden durch die freudige Botschaft zu Jubel gestimmt. Weit zweifelhafter erscheint, ob der Kostümwechsel des Chors schon bei Aischylos vorkommt. Karl Roberts ist der Ansicht, der Dichter habe während der Schlußrede Athenes in den Eumeniden diese einen Kostümwechsel vollziehen lassen, in dem die Göttin eine Verhüllung derselben mit Purpurgewändern anordne. Im Gegensatz zu dieser Anschauung betonte Karl Otfried Müller, daß der Chor bis zuletzt in der schrecklichen Gestalt der Erynnien verbleibt und sich nicht in Eumeniden verwandelt. Das glaubt auch O. Hense, der einen Wechsel der Kleidung ganz kurz vor dem Schlusse des Dramas wegen seiner möglichen Lächerlichkeit für zu gefährlich hält. Da an einen Wechsel des Kostüms doch wohl nur dann zu denken ist, wenn der Chor seinen Standort verläßt, so liegt in den Eumeniden kein zwingender Grund für denselben vor, während er sich in der Alkestis aus inneren wie äußeren Gründen als dringend notwendig empfiehlt.

Wenn wir oben von einer Neigung des Euripides für Anwendung der Bühneneffekte gesprochen haben, so darf man diese Behauptung vielleicht dahin ergänzen, daß sie sich auch bei seinen Zeitgenossen findet und vielleicht nur bei ihm noch stärker hervortritt. Auch Sophokles macht sich die Individualisierung des Kostüms zu eigen, wenn er z. B. Philoktetes und Telephos in zerrissenen Kleidern, Oedipus in schmutzigen auftreten läßt. Er geht sogar noch einen Schritt weiter wie Euripides, wenn er in den Trachinierinnen sich Herakles vor dem Sohn enthüllen läßt, um ihm zu zeigen, wie das Gewand Dejaniras ihm das Fleisch verbrannte. Damit ist wenigstens der Beginn gemacht, aus dem Element der Kleidung durch Umkleiden und Entkleiden alle Möglichkeiten herauszuholen, die für die Wirkung auf der Bühne gegeben sind. Neben diesem Prozeß des Kleiderwechsels, der zur Handlung gehört und so in dieselbe verflochten ist, daß er als ein wesentliches Moment derselben aufgefaßt werden muß, kannte die tragische Bühne der Griechen aber

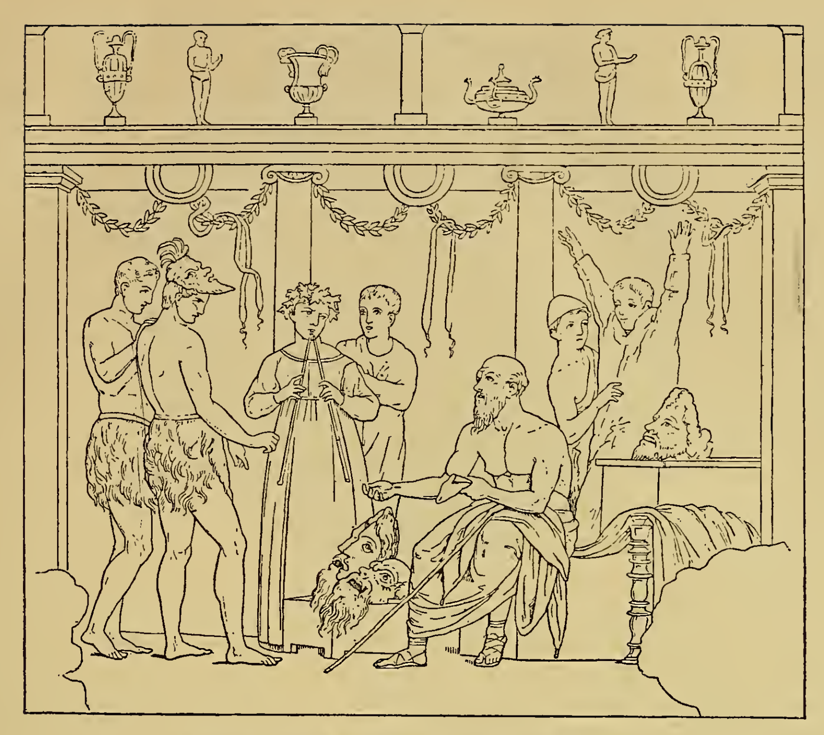


Dionysos und Ariadne umgeben von dem Satyrchor. Vasenbild im Museum in Neapel
Aus Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums

noch einen weiteren, den wir im Gegensatz zu diesem vom Dichter freiwillig vorgenommenen, den unfreiwilligen nennen möchten. Er erfolgte durch die Statisten und hing mit der Beschränkung der Schauspieler auf ein Personal von nicht mehr als drei sprechenden Personen auf einmal zusammen. Niemals sind in den Dramen der klassischen Epoche mehr als drei Sprecher auf der Szene, wenn die Zahl der Anwesenden auch oft genug viel größer ist. Dieser Umstand erforderte außer den Schauspielern, Statisten, und zwar solche von Talent, denn es wurde ihnen zugemutet, im Laufe der Vorstellung in die verschiedensten stummen Rollen einzuspringen. Heinrich Kaffenberger hat in seinem Drei Schauspieler-Gesetz in der griechischen Tragödie interessante Untersuchungen über dieses Thema angestellt. Die engen Grenzen, die sich die tragische Bühne der Griechen mit der Beschränkung erst auf zwei, dann seit Sophokles auf drei Schauspieler selbst gesteckt hatte, nötigte ihre Dichter, auf einen fortwährenden Wechsel des Kostüms bedacht zu sein und zwang den Regisseur zu einer Rollenverteilung, die uns in hohem Grade absonderlich erscheinen muß. Dieser beschränkende Zwang übt im Drama eine äußerst befremdende Wirkung aus, wenn er für die Handlung wichtige Personen plötzlich verstummen läßt, was so außerordentlich häufig vorkommt. In Euripides' Orest spricht Pylades im ganzen letzten Akt kein Wort, was doch wenig natürlich ist und sich nur dadurch erklärt, daß in Orest, Menelaus und Apollo schon drei Sprecher auf der Bühne stehen. Neben dem stummen Pylades befinden sich im gleichen Aufzug noch die stumme Elektra und Hermione, alle drei von Statisten gespielt. In Sophokles' Ajas wird Tekmessa, die vorher lebhaften Anteil am Dialog genommen hat, plötzlich stumm. In vielen anderen Tragödien reden bedeutende Persönlichkeiten oft kein Wort, wie Pylades in Sophokles' und Euripides' Elektra, Jole in Sophokles' Trachinierinnen und, was höchst unnatürlich wirkt, Alkestis im Schlußakt von Euripides Alkestis. Hier ist es derart auffallend und ungehörig, daß der Dichter das Schweigen in sehr gesuchter Art motivieren zu müssen glaubt Nötigte das Drei-Schauspieler-Gesetz schon die Dichter zu einer oft gezwungenen und gewaltsamen Handlungsweise, so drang es in der Technik der Bühne den Schau-

spielern vollends die merkwürdigsten Situationen auf. Nicht nur mußte ein Schauspieler in demselben Drama die verschiedensten Rollen geben, was ja schließlich auch heute noch vorkommen kann, er mußte in der gleichen Vorstellung mit den Rollen wechseln, ja es mußte manchmal ein und dieselbe Rolle im Laufe der Aufführung von mehreren Schauspielern gespielt werden, eine Tatsache, die unter so ganz veränderten Verhältnissen und bei so völlig anderen Anschauungen allerdings bis zur Unglaublichkeit wundernimmt. In Aischylos' Hiketiden spricht ein Schauspieler den Danaos und den Herold, in Euripides' Orest ein Schauspieler Elektra und Menelaus; in der Andromache spielt ein und derselbe den Menelaus, die Amme, den Boten und die Thetis. Die Rollen des Teukros und des Ajas in Sophokles' Ajas lagen in der gleichen Hand, ebenso in Euripides' Herakles, die der Megara und des Theseus. Die Dichter müssen damit gerechnet haben, und Kaffenberger weist nach, daß z. B. Euripides es liebt, die Rollen von Mann und Frau, wenn sie in der Blüte ihrer Jahre stehen, einem Schauspieler zu geben, z. B. Herakles und Alkestis in der Alkestis, Theseus und Phädra im Hippolytos, Theseus und Megara im Herakles. Sophokles hat sich dies Verfahren ebenfalls zu eigen gemacht, wenn er in den Trachinierinnen einen Schauspieler erst als Dejanira, dann als Herakles auftreten läßt und im ersten Teil des Herakles die Rollen des Lykos und des Herakles von demselben gespielt werden müssen. Das Zerreißen der gleichen Rolle unter verschiedene Schauspieler findet sich in Euripides' Phoenissen, in denen der Protagonist die Arien der Jokaste und der Antigone singt, während die dazwischen fallenden, gesprochenen Partien dieser Rollen von anderen Schauspielern ausgeführt werden. In Sophokles' Oedipus auf Kolonos muß der Schauspieler der Antigone auch die Rolle des Theseus übernehmen, weil der Schauspieler, der ihn bis dahin gesprochen hat, gerade den Kreon spielt. Diese in der Tat höchst wunderliche Einrichtung hat Dichtern und Schauspielern Mühe und Arbeit genug verursacht. Wollte der Dichter innerhalb eines Aktes einen Personenwechsel vornehmen lassen, so mußte er immer daran denken, daß dem Schauspieler zum Wechsel von Kostüm und Maske auch genügend Zeit blieb. Die Schauspieler selbst aber müssen sich oft genug geradezu gehetzt gefühlt haben. In Aischylos' Choephoren muß der Träger der Rollen des Pylades und des Dieners sich innerhalb von zehn Versen umkleiden. In Sophokles' Oedipus auf Kolonos muß ein Schauspieler Ismene, Theseus, Polyneikes und den Boten spielen und sich dazu fortwährend umkleiden. In Euripides' Orest kommt für den Vers 1366 auftretenden Phryger nur der Schauspieler in Betracht, der vierzehn Strophen zuvor als Elektra oder Hermione abging. Der Schauspieler der griechischen Tragödie war durch sein Kostüm viel mehr in Anspruch genommen, als es der moderne ist. Bei der Besprechung der Masken wird sich zeigen, in wie hohem Grade er von demselben abhing.

Außer dem Chor der Tragödie, der wie die Träger der Handlung ernsten Charakter trug, und aus diesem Grunde auch in einem ernsten Kostüm auftrat, erschien in dem komischen Nachspiel des Dramas, im Satyrspiel, neben dem Schauspieler der komische Chor der Satyrn. Das Satyrdrama war ein heiteres Nachspiel der großen Tragödie,



Einübung des Satyrchores. Mosaik aus Pompeji
Aus Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums

es setzte, wie selbst im Leben der Tragik nie die komischen Elemente ganz zu fehlen pflegen, neben den Ernst den Scherz. Es war nicht nur derbkomisch, sondern fast immer auch derbsinnlich. Die großen griechischen Tragöden Aischylos, Sophokles und Euripides haben für dieses Genre geschrieben. Sophokles feiner, Euripides anmutiger als Aischylos. In der Spätzeit der alexandrinischen Kultur versuchte Sositheos eine Renaissance des Satyrdramas in archaisirendem Stil. Das Kostüm schied sich nach den Rollen in ein solches für satyreske und in das für nicht satyreske Personen. In diesem Unterschied offenbarte sich die verschiedene Herkunft der an dem Spiel Beteiligten. Der Schauspieler trug das lange, feierliche, prunkvolle Gewand des Gottes Dionysos und seiner Priester, der Chor ähnelte seine Gestalt Silenen und Satyren an, den Bock- oder pferdeartigen Begleitern des Gottes, Wesen halb dämonischer, halb tierischer Art. Die berühmte Neapeler Satyr-Vase, die etwa um das Jahr 400 v. Chr. gemalt wurde, zeigt uns Schauspieler und Chor eines Satyrdramas vor der Aufführung. Sie war der Ausgangspunkt für Wieselers Untersuchungen. So wie sie hier gemalt worden sind, traten beide an den großen Dionysien auf. Die Vase ist sicherlich zur Erinnerung an eine ganz bestimmte Gelegenheit ausgeführt worden. Die Schauspieler tragen die prächtigen

Kleider, die sie in der Tragödie anzulegen pflegten, die Choreuten, die Schurze, die ihre Gestalten solchen der Tierwelt näherten. Da der Bock ein dem Dionysos heiliges Tier war, so verkleideten die Choreuten sich in älterer Zeit in Böcke. Um das Jahr 600 sangen in Sikyon Chöre von Böcken dem Dionysos Weihgesänge. Noch Aischylos nannte in einem Satyrdrama einen Choreuten geradewegs Bock. Dazu legten sie einen Hüftschurz aus Ziegenfell an, der außer dem aufrecht stehenden Phallus aus rotem Leder, dem Symbol der zeugenden Naturkraft einen Bockschwanz zeigte. Dazu hatten sie Bockshörner auf dem Kopf. In späterer Zeit wurde der Bockstänzer, der dorischen Ursprungs war, durch Pferdedämonen (Silenoi) verdrängt, die aus Jonien stammten, durch den Dionysoskult aber früh in Attika heimisch geworden waren. Die François-Vase aus dem sechsten Jahrhundert nennt das roßbeinige Gefolge des Gottes Silenen. Als solche wechselten die Tänzer die Bockshörner mit Pferdeohren und den kurzen Ziegenschwanz mit dem buschigen Pferdeschweif. Hauptbestandteile des Kostüms der Choreuten waren nach Pollux Tierfelle, vor allem Bock- und Ziegenfelle, auch das bunte des Hirschkälbchens. Diese wohl in Natur. Pantherfelle waren begehrt, da der Panther im Gefolge des Dionysos einen so breiten Raum einnahm, sein Fell aber wohl so selten, daß es durch künstliche Weberei nachgeahmt werden mußte. Silene, zumal die greisen Vertreter dieser Fabelwesen, werden auch dargestellt in einer eigentümlichen Kleidung, einem zottigen Trikot aus gewebtem Stoff, welcher das Tierfell imitiert. Es umschließt den ganzen Körper und läßt nur Kopf, Hände und Füße frei. Manchmal besteht es aus einem förmlichen Anzug, der sich dem modernen Schnitt ganz überraschend nähert. Dann zeigt es Beinkleider und einen langen geschlossenen Rock, der fast bis zu den Knieen reicht. Dazu gesellen sich bunte Überkleider, so wird ein purpurfarbener Überwurf besonders genannt. Da im Satyrdrama ein lebhafteres Spiel gefordert wurde, als in der Tragödie, so waren die Überkleider kürzer und ließen die Beine mindestens vom Knie an frei. Als Fußbekleidung kamen niedrige Schuhe in Betracht, die bei Silenen weiß waren. „Wir dürfen die korinthischen Vasen," sagt G. Loeschcke, „auf denen die Bilder der Dämonen und der nach ihrem Bilde schwärmenden Bachanten sich nicht scharf scheiden lassen, benützen, um uns eine Vorstellung von den altpeloponesischen Satyrchören zu machen. Pferdedämonen, Bocksdämonen, menschengestaltig auf der attischen Bühne heimisch geworden." Die Musiker, die im Satyrspiel mitwirkten, trugen die langen mit Ärmeln versehenen Chitone der tragischen Schauspieler und auf dem Haupte Kränze. Ihre Erscheinung wird durch antike Statuen des Apollo Kitharödos besonders deutlich gemacht. Es ist eine Kleidung, die in den Massen wohl geordneter Falten und in der Gürtung einen derart weiblichen Eindruck macht, daß man den so gekleideten Gott oft genug für eine Muse gehalten hat.

Wie sich aus dem Kultus des Dionysos die Tragödie mit ihrem ernsten Inhalt und dem entsprechenden feierlich prächtigen Kostüm entwickelte, so ging aus den Chorgesängen bacchischer Thiasoten außer dem Satyrspiel auch die Komödie hervor. Die Tragödie verschmähte auch den bloßen Schein der Wirklichkeit. Sie gab ihren Vertretern ein



Papposilenos mit Maske und Zottentrikot. Vasenbild
Aus Gerhard, Trinkschalen und Gefäße des Kgl. Museums. Berlin 1848

Gewand, das diese schon von weitem als ein Wesen ganz besonderer Art kenntlich zu machen suchte. Sie entfernte sich immer weiter von der Natürlichkeit und geriet dadurch in einen Zwiespalt mit dem Leben, der sie schließlich dem Volke ganz entfremdete. Bereits in den Fröschen läßt Aristophanes den Herkules über den lächerlichen Anzug des Dionysos spotten und vollends zu Lucians Zeit wirkte der Tragöde nicht viel besser als ein Kinderschreck. Im Gegensatz zu dieser Haltung der Tragödie hat die Komödie sich mit der Wirklichkeit immer enger befreundet und mit der Zeit und ihren Forderungen Schritt gehalten. Auch sie begann mit einer Ausstattung, die sie dem Kultus entlehnte, aber im Widerspruch zur Tragödie, die an diesen Dingen festhielt, ließ sie sie fallen, als sie dem Gefühl und Geschmack späterer Geschlechter nicht mehr entsprachen. Die attische Komödie, bei der man die alte von der neueren unterscheidet, hing ursprünglich mit dem heiteren Bestandteil des Dionysoskult zusammen und entlehnte ihm ihr Personal, die phallustragenden Chortänzer. Schon dieses Abzeichen, ursprünglich das Symbol der zeugenden Naturkraft, konnte auf den Inhalt der Stücke nicht ohne Wirkung bleiben, sie mußten ausgelassen werden und die Ausbeutung der geschlechtlichen Beziehungen zum Hauptmittel ihrer Kunst machen. Die Blüteperiode der alten Komödie wird von Aristophanes repräsentiert. Sie fällt etwa in die Jahre von 454—404 v. Chr. Als derbe Posse travestiert sie die mythischen Stoffe und zieht sie, die doch integrierend mit dem Glauben an die Götterwelt zusammenhingen, in den Schmutz, indem sie ihre Motive durch lächerlich und barock aussehende Gestalten weiterführen läßt. Dabei hat das Kostüm stark zur

Wirkung mitgeholfen. Der Inhalt der alten attischen Komödie deckt sich völlig mit der Kleidung, in der sie gespielt wurde. Die Komödie behält die Vermummung bei, in der die Phallophoren ihre Tänze und Gesänge ausführten und begann damit ihren Darstellern ein ebenso fremdartiges Aussehen zu geben, wie die Tragödie es auch tat. Vor allem gab sie sämtlichen Männerrollen den langen dicken Phallus aus rotem Leder, der stets sichtbar getragen wurde, hängend oder aufgerollt. Hängend wirkte er durch unförmliche Größe und begleitete die Gestikulation des Trägers durch komische Pendelbewegungen, wie es etwa Aristophanes in der Parabase der Wolken beschreibt. Daß man diesen Gebrauch auf der Bühne beibehielt, ist ein Beweis für den innigen Zusammenhang auch der attischen komischen Bühne mit dem Dionysoskult. Es ist bezweifelt worden, unter anderen von Oehmichen, daß die Schauspieler zu Aristophanes' Zeit den Phallus auf der Bühne getragen hätten, ja er will ihnen denselben ganz absprechen. Aber H. Dierks und A. Körte haben gerade aus Aristophanes' Komödien die Stellen gesammelt, die in ganz einwandfreier Weise für diesen Gebrauch zeugen. In den Acharnern geht aus dem Gespräch zwischen dem aus Thrakien heimkehrenden Gesandten und dem Dikaiopolis deutlich hervor, daß der Phallus sichtbar gewesen sein muß, da ja seine Beschneidung auffällt. Auch aus den Worten, die der trunkene Philokleon in den Wespen an die Hetäre richtet, geht die Sichtbarkeit deutlich hervor. In der Szene zwischen Kinesias und Myrrine in der Lysistrata spielt der unverhüllte Phallus eine wichtige Rolle. Strepsiades in den Wolken und Mnesilochos in den Thesmophoriazusen sprechen ebenfalls von ihm. Dieses anstößige Requisit blieb auf der Bühne heimisch, solange der Zusammenhang des Bühnenspiels mit dem Kultus noch allgemein vor Augen lag. Es verschwand, als mit dem Fortfall des Chors diese Verbindung in ihren Grundzügen verwischt wurde. So macht sich bereits am Ende des 5. Jahrhunderts eine Reaktion gegen diesen Gebrauch geltend, was schon aus den Wolken hervorgeht und dazu führte, den Phallus von der Bühne zu verbannen. Wenigstens von der Bühne der großen Kunst, denn es mag hier gleich vorweg genommen werden, daß der volksmäßige Schauspieler, der Mime, wie Hermann Reich ausführt, das Zeichen der Fruchtbarkeitsdämonen nicht nur getragen hat lange ehe es eine Komödie gab, sondern auch noch lange nachher, im Altertum bis zum Untergange von Byzanz. Der Karagöz der Türken hat noch heute nicht darauf verzichtet.

Auffallend am Kostüm der alten Komödie war die Polsterung des ganzen Körpers, die sie ebenso wie die Tragödie vornahm. Aber wenn jene diese Hilfsmittel der Toilette unsichtbar anbrachte, so zog diese daraus, daß sie sie sichtbar tragen ließ, einen bedeutenden Teil ihrer komischen Wirkungen. Der Bauch wurde unmäßig ausgestopft, ebenso das Gesäß mit deutlicher Hervorhebung seiner Formen, Wattierungen, die von alten und jungen Schauspielern gleichmäßig getragen wurden. Zu diesem ausgestopften Wams, das durch Angabe von Brustwarzen und Nabel Körperformen vortäuschen will, tritt noch ein Trikot hinzu, das aber auffallenderweise darunter getragen wird. Es zeigt Ärmel und Beinlinge, die sogenannten Anaxyriden. Um sich möglichst eng dem Körper anzuschmiegen,

war es wohl von gestricktem Zeug. Wenigstens läßt eine Figur der St. Petersburger Sammlung deutlich solchen Stoff erkennen. Man würde im allgemeinen Fleischfarbe dafür voraussetzen und die zahlreich erhaltenen Tonfiguren zeigen es auch meist rötlich, gelblich oder braunrot gefärbt, indessen nicht durchgängig. Oft genug zeigen Querstreifen eine Musterung, manchmal sind Arme und Beine buntfarbig gestreift, sodaß an jeder Seite Streifen von oben nach unten laufen, die durch Querstreifen miteinander verbunden sind. Ein andermal zeigen sich eingewirkte oder eingestickte Punkte, kurz wir begegnen der seltsamen Erscheinung, daß bunte Arme und Beine aus einem Wams hervorragen, welches sich durch Angabe von Brustwarzen und Nabel als Nachbildung des Leibes ausweist. Unter der Voraussetzung, daß Ärmel und Beinlinge die Haut vorstellen sollen, wäre diese Erscheinung in der Tat sonderbar genug, weil sie die Täuschung darüber ja vollkommen aufhebt. Einmal aber ist diese Voraussetzung durchaus nicht sicher gegeben, da die Beinlinge oft den Eindruck schlechtsitzender Unterhosen hervorbringen und durchaus nicht den von prallsitzenden Trikots. Vielleicht war die Täuschung, Haut vor sich zu haben, also gar nicht beabsichtigt, dann aber läßt die farbige Musterung des Stoffes auch sehr wohl die Deutung zu, man habe buntbemalte oder tätowierte Glieder vor sich, ein Gebrauch der Verschönerung, der bis in die älteste Zeit hinauf verfolgt werden kann. Auf griechischen Vasen erscheinen z. B. die Thrakerinnen mit tätowierten Armen. Der Gebrauch war sicher dazu angetan, auf der Bühne die komische Wirkung zu verstärken. Waren schon die Polsterungen als solche deutlich erkennbar in den übertriebenen Umrissen, die sie dem Körper mitteilten, so ist die Möglichkeit nicht von der Hand zu weisen, daß weiße, rote, gelbe Trikots mit Lang- und Querstreifen — und sie finden sich unter den Denkmalen, — dazu bestimmt waren, ebenso zum Lachen zu reizen, wie die skurrile Kleidung unserer Zirkusclowns es tut. Zu diesen Kleidungsstücken, dem gepolsterten Wams und dem Trikot, welche die Grundlage der Bekleidung des Schauspielers in der alten Komödie bilden, kommt noch die eigentliche Kleidung hinzu. Ließ man sich schon angelegen sein, die Körperformen zu übertreiben und ins Groteske zu verzerren, so tritt diese Absicht auch in der Gewandung zutage. Zwar hat die Komödie keine besondere Tracht wie die Tragödie, sie kleidet ihre Darsteller vielmehr in das Alltagskleid, aber sie versucht auch dieses zu karikieren. Chiton und Mantel sind von ungewöhnlicher



Flötenbläser und Hahnentänzer. Vasenbild
Aus Gerhard, Trinkschalen und Gefäße des Kgl. Museums. Berlin 1848

und ganz auffallender Kürze, so daß der Phallus immer gesehen werden kann. Die Exomis scheint von dickem steifen Zeug oder Leder, so daß sie vom Körper absteht und sonderbare Überschneidungen der Gliedmaßen zustande bringt. Das Himation ist von spaßhaft kleinen Dimensionen, ganz gegen seine Art. So erscheint Mnesilochos in den Thesmophoriazusen, die Athener in der Lysistrata, die Frauen in den Ekklesiazusen, welche in Männerkleidung auftreten. Ein andermal wird auch das Himation aus ganz grobem Tuch zugeschnitten, wie bei dem Sykophanten im Plutos, Philokleon in den Wespen. Leute geringen Standes trugen schlechte Kleider aus gewöhnlichem oder abgenutzten Stoffen, Sklaven ein Lederwams oder Felle. So gibt Euripides im Kyklops dem Satyrn Bocksfelle als ein Knechtsgewand. Die Chlamys tragen auf der Bühne nur die, für die sie auch sonst charakteristisch ist, so alle Krieger — u. a. die Lakedämonier in der Lysistrata.

Im Gegensatz zur Tragödie hat die Komödie auch den Unterschied der Geschlechter in der Kleidung hervorgehoben. Frauen haben ihre besondere Tracht, den langen Chiton, und dazu als Oberkleid das Himation für die Angehörigen der oberen Stände, kurze Chitone für Mägde und alle Personen niederen Standes. Auch sie tragen die bauch- und gesäßvergrößernden starken Polster, vielleicht nur, weil die Darsteller, wie Körte annimmt, in demselben Stück oft verschiedene Männer- und Frauenrollen zu spielen hatten und es zu zeitraubend finden mochten, damit zu wechseln. In den Thesmophoriazusen kommt eine große Umkleidungsszene auf offener Bühne vor, an der Stelle, wo Mnesilochos sich als Weib verkleidet und vor den Augen der Zuschauer ein Stück der Toilette nach dem anderen anlegt. Man lernt daraus den weiblichen Anzug ziemlich genau kennen. Zunächst erhält er einen langen Chiton, der mit einem Gürtel zusammengehalten wird, und dann ein Himation, das an den Rändern verziert ist. Man nannte es Enkyklon, auch Myrrine in der Lysistrata trägt es. Es war ein Kleidungsstück, das zugleich als Kopfbedeckung diente, denn es wurde über den Hinterkopf gezogen. Die Frisur ist rückwärts hoch aufgetürmt und läßt lange Locken auf die Schultern fallen, eine Mode, die einer vergangenen Zeit angehörte.

Von Bedeutung war in der Komödie die Farbe der Kleider, indem sich gewisse Farben als Abzeichen für Geschlecht, Alter und Stand der Darsteller durchgängig behaupteten, ein Element, das sich in der neueren Komödie noch stärker geltend gemacht hat. In der alten Komödie scheint die Farbe der Frauenchitone meist safrangelb gewesen zu sein. Das alte Weib trägt bei der Opferszene im Plutos bunte Kleidung. Nach Artemidor waren bunte Gewänder ein Abzeichen von Reichen oder Hetären. Männer traten ohne Kopfbedeckung auf. Nur die auf Reisen befindlichen erschienen im Hut, wie etwa Hermes oder auch die Iris. Alte Männer und Sklaven mit Kappen. Frauen legten eine Haube an und eine Haarbinde, was auch Mnesilochus bei seiner Verkleidung tun muß. Auch der in den Thesmophoriazusen in Weiberkleidern auftretende Agathon trägt eine Haube. Wenn Götter erscheinen, so sind sie an ihren Attributen kenntlich. Apollo an dem Lorbeerkranz, Hermes am Petasos und Kerykeion. Herakles an Keule und Löwenhaut, Zeus hält den Blitz, Könige tragen Diademe und Zepter, alte Männer Krummstäbe,

Bürger Stöcke. Mit Rücksicht auf die komische Wirkung scheinen auch die Kopfbedeckungen und Attribute wie die Requisiten überhaupt in das Komische verbildet worden zu sein, wozu ja schon der sonderbare Stoff der Kleidung, der auch dieser ein charakterisierendes Element beimischte, aufforderte. Kränze wurden, wie in der Tragödie, dann getragen, wenn es auch im Leben Sitte gewesen wäre. So ist der Jüngling im Plutos bekränzt, weil er sich zum Gastmahl begibt, Karion und Chremylos, die gerade vom Orakel heimkehren, Kleon in den Rittern, in den Thesmophoriazusen die Frauen, welche als Redner auftreten. Wenn bestimmte Charaktere der besonderen Hervorhebung bedürfen, so wird ihr Kostüm mit stark individuellen Zügen versehen, der Feldherr Lamachos in den Acharnern tritt mit einem Helm auf, auf dem sich ein großer Federbusch befindet. Die Handwerksleute in den Vögeln erscheinen mit ihrem Werkzeug, der konservative Demos in den Rittern kündigt seine Denkungsart durch seine altmodische Haartracht an. Landleute werden mit besonderem Hohn ausgestattet. Der bäurische Agroikos trägt übergroße, womöglich schmutzige Schuhe, sein Übergewand in unschicklicher Form, nachlässig oder schleppend, oder auf der falschen Schulter befestigt, dazu die böotische Ledermütze, die Strepsiades in den Wolken daheimgelassen zu haben bedauert. Die Fußbekleidung der Männer war ein bis an die Knöchel reichender Schuh, den Aristophanes häufig erwähnt und Embas nennt. Den Frauenschuh nennt er Kothornos. Es war der Schuh mit hohen Schäften und viereckigen Sohlen, von dem schon bei der Tragödie die Rede gewesen ist. In den Ekklesiazusen trägt ihn der als Frau verkleidete Blepyros, in den Fröschen Dionysos.

Zur Verdeutlichung der Erscheinung des griechischen Schauspielers der alten Komödie besitzen wir ein fast überreiches Anschauungsmaterial, jenes, welches uns auf den sogenannten Phlyakenvasen Unteritaliens erhalten ist. Es handelt sich dabei um Vasen in Form der Glockenkrater mit derbkomischen Komödienszenen, die im dritten Jahrhundert vor Christi in Apulien von Leuten gemalt wurden, die diese Szenen im Theater gesehen hatten und sie der Wirklichkeit der Aufführung nach mit allen Einzelheiten getreu darstellten. Die literarische Überlieferung, die komische Spiele von ziemlich gleichem Charakter überall kennen lehrt, wo Griechen lebten, ließ schon voraussetzen, daß diese Spiele in ähnlichem, wenn nicht ganz gleichem Kostüm aufgeführt worden sein werden. Man hat sie in der Zeit, als die ersten modernen Forscher sich den Altertümern des griechischen Bühnenwesens zuwandten, auch für Abbildungen von Aufführungen aus der Epoche des Aristophanes gehalten, eine Meinung, die noch von Wieseler, Panofka, Welcker, Arnold u. a. vertreten wurde. Dann haben sich Zielinski, Oehmichen u. a. gegen diese Auffassung gewandt und dagegen protestiert, aus den Phlyakenvasen Vorstellungen von der Bühnentracht bei Aristophanes ableiten zu wollen. Schließlich hat Heydemann das gesamte Material zusammengebracht und festgestellt, daß, wenn ein direkter Zusammenhang dieser Vasenbilder mit der alten Komödie auch nicht anzunehmen sei, doch so viel als sicher betrachtet werden könne, daß die alte Komödie und die Phlyakenposse Großgriechenlands das gleiche Kostüm, die gleichen Masken, die gleiche Lächerlichkeit des Phallustragens

miteinander teilen. A. Körte hat als Parallele die Tonfiguren komischer Schauspieler gesammelt, an denen die zahlreichen Fundstätten griechischer Kultur Athen, Tanagra, Naxos, die Krim, Melos, Kyrene u. a. so überaus reich sind und die genaue Übereinstimmung dieser Typen auf den Vasenbildern festgestellt. Die große Masse der Figuren gehört nach seinen Forschungen dem 4. Jahrhundert an, ist also unzweifelhaft nach dem Aufhören der alten Komödie angefertigt worden. Er nimmt an, daß die Wandlung, der die attische Komödie im ersten Jahrzehnt des 4. Jahrhunderts unterlag, nicht sogleich eine Änderung des Kostüms herbeigeführt hat. Auf jeden Fall darf man mit Dierks und A. Müller die Bilder der unteritalischen Phlyakenvasen mit ihren Schwankszenen zur Rekonstruktion des Kostüms der komischen Schauspieler Athens in der Zeit des Aristophanes benutzen. Die komischen Tonfiguren und die Vasenbilder mit ihren Possenszenen geben kostümlich das gleiche Bild, und wenn die Schwankszenen der Phlyakenvasen auch nicht, wie man wohl versucht hat, auf bestimmte Stücke zurückgeführt werden können, so ist ihr Zusammenhang mit dem Mythos, dessen Träger sie karikieren, so offenbar, daß die Beziehungen auf den mit Vorliebe travestierten Euripides klar zutage liegen. Das Kostüm des Schauspielers der alten Komödie, so wie die Phylakenvasen und die Terrakotten es zeigen, ist burleskkomisch, um nicht zu sagen unflätig. Die Phantasie greift bei seiner Ausgestaltung nur nach niedrigen Motiven und rechnet nur mit rohen Instinkten.

Die Tracht des Chores der alten Komödie sucht dagegen höheren Ansprüchen zu genügen. Soweit dieser Chor sich aus gewöhnlichen Bürgern zusammensetzte, darf man annehmen, daß sein Anzug von dem des täglichen Lebens nicht abgewichen ist und sich in übertriebener Komik wahrscheinlich dem der Schauspieler angenähert haben wird. Vielfach aber wird gerade in der alten Komödie der Chor von Wesen mannigfaltigster Art gebildet. Da treten mythologische Figuren auf, Amazonen, Sirenen, Sphinxe, aber auch Städte, Inseln, Jahreszeiten, Wolken und neben ihnen Frösche, Wespen, Vögel und andere Tiere. Da war der Einbildungskraft und der Kunst der Theaterschneider ein weiter Spielraum geöffnet und wir brauchen nicht daran zu zweifeln, daß sie sich nicht alle Mühe gegeben haben werden, hinter dem Dichter nicht an erfinderischer Phantasie zurückzubleiben. Die direkte Überlieferung läßt uns in Hinsicht auf Mitteilungen über die Art, wie das Kostüm der phantastischen Wesen gestaltet war, im Stich. Die Denkmäler sind darin deutlicher und lassen ganz gut erkennen, wie sich der Kostümier des Altertums geholfen hat, wenn die Aufgabe an ihn herantrat, Vögel, Pferde oder andere Tiere auf die Bühne zu bringen. Die Vasenbilder zeigen solche Wesen häufig genug, um den Rückschluß zu erlauben, daß der Maler wohl nur darstellte, was er in Maskentänzen auf der Bühne gesehen hatte. Man scheint sich in den meisten Fällen mit Andeutungen der Tiergestalt begnügt zu haben, darauf deutet die Frage des Peisthetairos an den Epops in Aristophanes' Vögeln, wo er denn seine Federn gelassen habe und die Antwort, die er erhält, er mausere gerade. Da scheint man sich also nicht einmal zu einem Federkleid aufgeschwungen zu haben, was doch verhältnismäßig leicht



Tänzer mit Pferdekopfmasken. Vasenbild im Berliner Museum
Aus Jos. Poppelreuter, De comoediae atticae primordiis. Berlin 1893

herzustellen gewesen wäre. Verschiedene Vasenbilder lassen in der Tat annehmen, daß man bei diesen Prozeduren den Hauptwert auf die Maske legte und sich bei dem Kostüm auf einige Symbole beschränkte. Die menschliche Figur ist niemals ganz versteckt, meist nur ein Schurz um die Hüften gelegt, der durch einen rückwärts angehängten Schwanz auf das Tier hindeutet, welches dargestellt werden soll. Trinkschalen der Berliner Sammlung, die Gerhard und des British Museum, die Cecil Smith veröffentlichte, zeigen z. B. Vogeltänzer, die sehr eigentümlich ausgestattet sind und den Gedanken nahelegen, daß wir es hier mit Choreuten zu tun haben, wie sie in den Komödien des Aristophanes oder des Magnes, der um das Jahr 460 v. Chr. ebenfalls Vögel geschrieben hatte, auftraten. Ihre Glieder sind frei und ungehindert für Tanzbewegungen. Die gefleckte Haut deutet auf ein Trikot besonderer Art, das vielleicht mit Federn besetzt war, wie auch Büschel von Federn an den Knien befestigt sind. Der charakteristische Teil ihres Vogelkleides besteht in den Flügeln, die sie an den Armen tragen und weitausgebreitet zeigen, so, als ob sie gerade fliegen wollten. Gestalten dieser halb menschlichen, halb tierischen Art finden sich nicht grade selten auf den alten Denkmalen und lassen sehr wohl die Deutung zu, daß sie aus mehr oder minder engen Beziehungen zur Bühne hervorgingen oder sich an Bühnenbilder anschlossen. So hat Collignon schon darauf aufmerksam gemacht, daß die delphinköpfigen Gestalten, wie sie auf dem Fries erscheinen, der das berühmte choragische Denkmal des Lysikrates in Athen schmückt, sehr wohl auf Choreuten zu deuten sind, die in solchem Kostüm auftraten, vielleicht sogar grade in dem dramatischen Dithyrambus mit dem Lysikrates seinen Sieg davontrug. Joseph Poppelreuter hat auf eine Vase des Berliner Museums hingewiesen, mit der Darstellung einer Reitergruppe und dieselbe sehr glücklich mit dem Chor in Aristophanes' Rittern in

Verbindung gebracht. Drei junge Männer sitzen rittlings auf drei anderen, die durch Masken in Gestalt von Pferdeköpfen und Pferdeschwänze am Schurz als Reittiere charakterisiert sind. Der Einzug der Ritter auf solchen Gäulen entspricht einer lustigen Komödienszene, wie sie die Parabase der Ritter darstellt, ungleich mehr als die Annahme Zielinskis, der dabei an die Einführung wirklicher Pferde auf der Bühne dachte. Andere Vasenbilder zeigen Reiter auf Straußen und ähnliche Verbindungen komischer Art, wie sie bei Grotesktänzen häufig vorgekommen sein mögen. Die Wespen, die bei Aristophanes vorkommen, zeigten eine eingeschnürte Taille und einen Stachel am Gesäß, die Wolken desselben Dichters traten in weiten bunten, blusenartig aufgeblähten Kleidern mit langen Nasen auf. Man kann sich aus den Anspielungen, die in den Stücken selbst vorkommen, wenigstens ein annäherndes Bild davon machen, wie man versucht haben wird, den Ansprüchen des Dichters gerecht zu werden und darf wohl im Angesicht der Vasenbilder, die solche Phantasiewesen mit so glücklichem Griff zu gestalten wissen, annehmen, daß die Bühnenkünstler das gleiche Geschick besessen haben werden, wie die Vasenmaler, daß aller Wahrscheinlichkeit nach sie es gewesen sind, welche die Vorbilder dafür abgegeben haben werden.

Die neue attische Komödie trägt einen anderen Charakter als ihre Vorgängerin und daher auch ein anderes Kostüm. Sie wählt als Motive ihrer Darstellung Vorgänge des Privatlebens, was ihr in mannigfacher Hinsicht Ähnlichkeit mit dem modernen bürgerlichen Lustspiel verleiht. Ihr Hauptvertreter ist Menander, 342/291 v. Chr., und ihre Blüteepoche das Zeitalter der Diadochen. Die Verbreitung der griechischen Kultur über die alte Welt führte ihre Vertreter in alle Länder und brachte sie in innigste Berührung mit dem römischen Theater, dessen Typen sich mit den ihrigen decken. Sie sondert die Gesellschaft, die sie auf die Bühne bringt, nach Typen allgemeingültigen Charakters. An die Stelle parodierter Götter und Heroen setzt sie ihre Mitmenschen, aber nicht individuell ausgestaltet, sondern ganz allgemein schematisiert: polternder oder gutmütiger Vater, wackerer oder leichtsinniger Sohn, prahlender Soldat, lüsterner Schmarotzer, schurkischer Kuppler, verworfene Kupplerin, gierige Hetäre usw. Die neue Komödie hat keinen Zusammenhang mehr mit dem Kultus und daher auch aus dessen Garderobe keine Erbschaft angetreten. Im Gegenteil hat sie auf das Hauptstück des Kostüms der alten Komödie, eben ein Überbleibsel des Dionysosdienstes, den Phallus vollkommen verzichtet. Sie bricht auch mit der Polsterung des Körpers, denn da sie keinen Wert auf plumpe Späße legt, so bedarf sie auch der groben Kostümeffekte nicht mehr, sie sucht das Interesse in einer kunstvoll verschlungenen Intrige, nicht in der Obszönität. Ihre Menschen sind Zeitgenossen der Zuschauer, deren Schwächen sie teilen und deren Kleider sie tragen. Zwar ist das Trikot beibehalten, aber es hat die grotesken Polster verloren und die Kleidungsstücke, die über ihm getragen werden, weisen keine Besonderheiten des Schnittes auf, die sie von dem Alltagsgewand der Bürger unterschiede. Die Männer tragen den Chiton, dessen verschiedene Länge auf Verschiedenheiten des Standes hindeutet. Sklaven und Soldaten tragen ihn kürzer als die übrigen Personen. Das männliche Oberkleid



Dionysos und die Seeräuber. Relief vom choragischen Denkmal des Lysikrates in Athen
Aus Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums

ist das Himation, bei angesehenen Leuten ein Mantel mit Fransen, bei den Soldaten und ihren Dienern die Chlamys. Sklaven erscheinen häufig in einem bloßen Kittel, ohne jedes Obergewand. Er war um die Hüften gegürtet, links offen und rechts mit einem Ärmel versehen. Pollux gibt ihnen ein kleines Himation, das an der Exomis befestigt ist und die linke Seite bedeckt. Der Männerchiton hat Ärmel, die in Länge und Weite sehr variieren, oft auch ganz fehlen und die Ärmel des Trikots zum Vorschein bringen. Die Beine pflegte ein Trikot zu bekleiden. Der Anzug der Frauen bestand aus einem Chiton, der lang genug war, um die Füße zu bedecken. Er zeigt oftmals am Saum einen bunten Besatz. Als Obergewand dient das Himation, das bei Erbtöchtern mit Fransen besetzt ist, bei weiblichen Wesen niedrigen Standes ganz fehlt. In der neueren Komödie scheint die Farbe der Männer- und Frauenkleider ein besonderes feststehendes Charakteristikum gebildet zu haben. So kleideten sich nach Donatus Jünglinge in Purpur, Männer in braun, Greise weiß. Parasiten trugen schwarz oder grau, Sklaven weiß, Eunuchen gestreifte Stoffe. Frauen gingen nach Pollux, wenn sie jung waren, in weiß, im Alter grün oder himmelblau, Hetären bunt. Farbenzusammenstellungen, wie sie auf Bildern vorkommen, zeigen z. B. bei Männern bräunlich-violetten Chiton und dazu bläuliches Himation oder hellvioletten Chiton und brandrotes Himation, blau-weißen Chiton und dunkelblaues Himation. Bei Frauen hellgrünen Chiton mit ziegelrotem Himation oder ein andermal mit gelbem Himation. Eine Sklavin in rotem schwarz-blau gestreiftem Chiton. Ein alter Vater tritt in langärmeligem weißen Leibrock mit weißem Fransenmantel auf, ein Soldat in weißem Chiton mit violetter Chlamys, eine Frau in grünem Chiton mit violettem Saum und dazu gelber Mantel mit schmalem, violetten Saum. Eine Kupplerin in hellgrünem Chiton, ziegelrotem Mantel, roter Haube und gelben Schuhen. Kopfbedeckungen waren so selten wie im Leben auch, nur Soldaten tragen stets den Petasos, den runden Hut, der von der Chlamys unzertrennlich ist. Er ist dann weiß wie das Kleidungsstück, zu dem er gehört. Frauen haben Haarbänder, Kränze und Diademe. Nach Pollux trugen alte Männer einen Krummstab, Landleute einen graden Stock. Die Fußbekleidung bestand in Schuhen, die bis zum Knöchel hinaufreichten, oder in Halbschuhen, welche die Zehen freilassen. Ihre Farbe war gelb oder rot, die der Halbschuhe grau. Standesunterschiede in der Kleidung scheinen nicht stärker berücksichtigt worden zu sein, als es im Leben überhaupt geschah und das war nicht mehr der Fall, denn die Klagen, daß man den Herrn und den Diener nicht mehr unterscheiden könne, werden schon im Altertum laut genug. Besonders muß man auch in

der neueren Komödie der Charakterisierung des Bauern eine gewisse Aufmerksamkeit zugewandt haben. Der bäurische Fellrock oder Lederkittel ist, wie Varro bezeugt, ein typisches Kleidungsstück bäurischer Komödienfiguren geworden, dann hat er als Attribut den Lederranzen und den spitzen Filzhut, den Pilos, durch den der böotische Bauer sich schon bei Hesiod auszeichnet. Er wird schon damals oft mit dem Oberkleid verbunden und erscheint dann als hohe spitze Kapuze, die bei Gelegenheit über den Kopf gezogen werden kann.

Die Erscheinung des griechischen Schauspielers muß eine äußerst fremdartige gewesen sein. Der Tragöde in einem wunderlichen und altmodischen Putz, der Komödiant in einem seltsam entstellenden oder arg bunten Kostüm müssen einen höchst eigentümlichen Eindruck dargeboten haben. Was aber diesem ganz fremdartigen Wesen erst die Krone aufsetzt und es für das moderne Empfinden wenigstens ganz unverständlich macht, war der Brauch, auf der Bühne nur mit Masken aufzutreten. Auch diese für uns mit dem Begriffe der Schauspielkunst so gar nicht zu vereinbarende Gewohnheit, entstammt dem Kultus und ging aus diesem nebst Kostüm und Requisiten in die Garderobe der Bühne über. Die religiösen Feste der Naturvölker sind so reich an Vermummungen aller Art, daß sie geradezu unzertrennlich voneinander sind. Ein Gottesdienst im Urzustand der Zivilisation erscheint ohne Maskerade fast unmöglich, und so gehörten auch zu denen der Griechen, wie wir schon sahen, Verkleidungen der gewagtesten Art. Wie diese von der Bühne einfach weitergeführt wurden, so behielt man auch die Sitte bei, ihre Darsteller nicht anders als in Masken spielen zu lassen. Der Gebrauch war anfänglich selbstverständlich, weil die szenische Aufführung nichts anderes war als eine Handlung gottesdienstlichen Charakters. Er wurde zur Tradition, als dieser gottesdienstliche Ursprung sich verwischte und ein konservativer Zug, der aller Kultur anhaftet, um so stärker an Äußerlichkeiten festhielt, je weniger er sie noch zu verstehen wußte. Schließlich hat man wohl aus der Not eine Tugend gemacht und Vorteile und Nachteile gegen einander abwiegend sich mit einer Einrichtung abgefunden, die mit ihrem Zuschnitt dem Wesen des griechischen Dramas so völlig angepaßt war. Das Empfinden der Griechen hat in der Kunst stets mehr der Ausbildung von Idealen zugeneigt, als der von Individualitäten, eine Beobachtung, die auf die plastische Kunst ebenso gut zutrifft wie auf die dramatische. Sie haben ihre Bühne mit Typen bevölkert, nicht mit Individuen. Selbst in den Stücken, in denen bestimmte Persönlichkeiten des Mythos über die Bretter schreiten, um vor den Augen der Zuschauer große Schicksale in gewaltigen Bildern aufzurollen, sind diese Personen von so übermenschlichem Ausmaß, daß ihr Wohl und Wehe über den allgemeinen Durchschnitt so hoch hinausragt, daß ihre Seele von dem gewöhnlichen Stimmungswechsel irdischer Gebrechlichkeit nicht berührt, sondern das ganze Drama hindurch in ein und derselben tragischen Grundstimmung festgehalten wird. „Das Unnatürliche, das in der Gleichmäßigkeit der Gesichtszüge bei den verschiedenen Handlungen in einer Tragödie für unseren Geschmack liegt," sagt O. Müller in seiner griechischen Literaturgeschichte, „hat in der alten Tragödie viel weniger zu bedeuten, in welcher die Hauptpersonen von



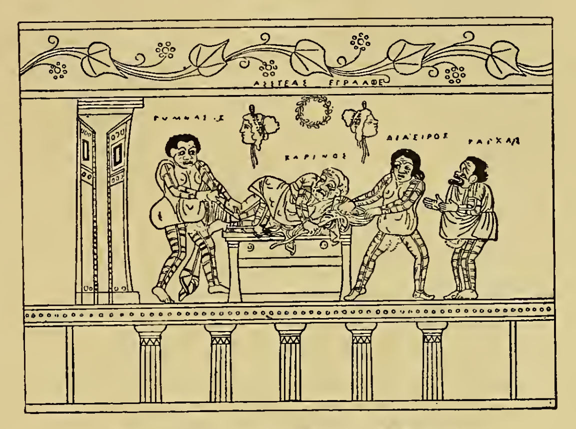
Schauspieler mit Polsterungen und Masken. Vasenbild
Aus Jahrbuch des Kais. deutschen archäologischen Instituts. Bd. VIII. Berlin 1893

gewissen Bestrebungen und Gefühlen einmal mächtig ergriffen durch das ganze Stück in einer habituell gewordenen Grundstimmung erscheinen. Man kann sich gewiß einen Orest des Aischylos, einen Ajas bei Sophokles, die Medea des Euripides wohl durch die ganze Tragödie mit denselben Mienen denken, aber schwerlich einen Hamlet oder Tasso." Wenn dieser Gesichtspunkt schon hinreichen würde, um das Festhalten an der starren Maske zu erklären, so darf man nicht übersehen, daß die Maske in der Tat allerlei Vorteile bot. Man würde, hätte man sich entschließen können, auf die Maske zu verzichten, mehr Schauspieler gebraucht haben als nur drei und während man sich bei der Beschränkung auf zwei oder drei Schauspieler darauf einrichtete, auch Stücke von mehreren Personen unter diese zu verteilen, genötigt gewesen sein, jede Rolle mit einem besonderen Schauspieler zu besetzen. Eine ganz wesentliche Schwierigkeit würde sofort die Besetzung der Frauenrollen dargeboten haben, die bei Anwendung der Maske ohne weiteres von Männern gespielt werden konnten. Auch konnten Rollen jeden Alters mit Hilfe der Masken von jedem Schauspieler ohne weitere Vorbereitung übernommen werden. Man hat ferner geltend gemacht, daß bei der Größe der antiken Theater ein Mienenspiel doch nicht sichtbar gewesen sein würde, während die in großen Zügen auf das Wesentliche des Charakters gestimmte Maske sich überallhin geltend machte und hinzugefügt, daß die Maske auch in akustischer Beziehung Vorteile geboten habe, indem sie durch die Zusammenhaltung der Stimme in Theatern ohne Dach dem menschlichen Organ die nötige weittragende Kraft verliehen habe. Diese beiden oft gehörten Gründe stehen allerdings auf schwachen Füßen, denn es wurde bei vollem Tageslicht gespielt und wir haben keinen Grund, den Griechen die Kurzsichtigkeit, das Leiden einer modernen Kultur Überstudierter, zuzutrauen. Was vollends die akustische Eigenschaft der Maske betrifft, so steht die angeblich schallverstärkende Eigenschaft der großen Mundöffnung gewisser Masken noch sehr in Frage, mit um so größerem Recht als jedem, der einmal in einem wirklich griechischen Theater auf griechischem Boden eine Vorstellung mit angehört hat, die wundervolle Akustik dieser offenen Häuser in unvergeßlicher Erinnerung lebt.

Einen nicht zu unterschätzenden Vorteil der Maske hat Bernhardy hervorgehoben, indem er betont, daß sie der unpoetischen Neugier und dem Vordrängen eitler Subjektivität

jeden Anlaß entzog und dem griechischen Theater den leidigen Personenkultus ersparte, der von unserer modernen Bühne so unzertrennlich scheint. Welche Gründe immer für die Griechen maßgebend gewesen sein mögen, an der Maske auch dann noch festzuhalten, als der religiöse Ursprung des Gebrauchs längst in Vergessenheit geraten war, sicher ist es, daß er bei ihnen mit einem gewissen allgemeinen Schicklichkeitsgefühl zusammenhing. Das gesellschaftliche Axiom: das schickt sich, das schickt sich nicht, das so viel stärker zwingt und so viel tiefer wirkt als der ganze Katechismus, hat sich auch schon damals geltend gemacht. Auf der Bühne ohne Maske aufzutreten, galt beinahe als Schmach. Theophrast schildert in den Charakteren den Verworfenen, der so schwach von Verstande ist, daß er sich untersteht, im komischen Chor ohne Maske aufzutreten. Demosthenes nannte den Kyrebion einen verruchten Menschen, weil er es gewagt hatte, an öffentlichen Prozessionen religiösen Charakters ohne Maske teilzunehmen. Diese Sitte schrieb sich wohl von den Phallusträgern der komischen Chöre her, die sich aus Anstandsgefühl das Gesicht verhüllten, wenn sie in ihrer Verkleidung auftraten. Wie sie das machten und wie aus dieser ursprünglich sehr einfachen Vermummung sich allmählich die Maske entwickelte, lehren geschnittene antike Steine, die von Köhler und von Sommerbrodt veröffentlicht worden sind. Man erkennt auf ihnen eine Umrahmung des Gesichts mit Blättern, unter denen die von Epheu und Lattich eine große Rolle spielen. Sie wirken in der Tat entstellend im Sinne von Unkenntlichmachen und erlauben in Verbindung mit der Überlieferung, daß die Tänzer sich das Gesicht außerdem noch mit Ruß, Weinhefe oder Pflanzensaft färbten, den Rückschluß auf eine vollkommen gelungene Maskerade. Alle diese Mittel finden sich auch im Besitz der heutigen Naturvölker, die bei denselben Gelegenheiten von ihnen Gebrauch machen, wie die alten Hellenen. Ein derartig für das Auftreten zurechtgemachtes Gesicht nannte man Prosopeion-Larva, wovon die Bezeichnung auf das künstliche Gesicht überging, das entstand, als man begann, Schleier oder feine Tücher zu Hilfe zu nehmen und die natürlichen Blätter der Pflanzen durch künstliche ersetzte. Wie die Griechen alles, was mit den Äußerlichkeiten ihrer Bühne zusammenhing, dem Thespis zuschrieben, so hielten sie ihn auch für den Erfinder der Theatermaske. Zuerst soll auch er nur das Gesicht mit Bleiweiß gefärbt, dann aber Masken von unbemalter Leinewand eingeführt haben. Sie sollen anfangs nur männliche Züge getragen haben und erst sein Schüler Phrynichos habe, wie Suidas will, die weibliche Maske erfunden. Von Choerilos hört man, daß er sich ein Verdienst um die Maske erworben habe, aber es wird nicht berichtet, welches, währenddem Aischylos das sehr große und sehr wesentliche zufällt, zu der Bemalung derselben fortgeschritten zu sein. Ob Sophokles und Euripides, die im Kostüm Änderungen wenigstens anzubahnen versuchten, sich der Maske angenommen haben, ist nicht bekannt. Diese Überlieferung gilt der tragischen Maske, über die Geschichte der komischen schweigen die Texte. Schon Aristoteles kannte ihren Erfinder nicht mehr. Einmal angenommen hat die Maske auf die Dichter wie auf die Schauspieler den größten Einfluß geübt. Sie schloß das Mienenspiel vollkommen aus und beschränkte den Darsteller auf die Deklamation als beinahe

einziges Ausdrucksmittel seiner Kunst. Ob sie ihm wirklich, wie Friedrich Leo meint, in Fingerspiel und Körperstellung, Kopfhaltung und Bewegung der Glieder, einen Ersatz für das bot, was sie ihm nahm, möchten wir bezweifeln, hinderte sie diese ja wieder durch die Art der Kleidung und Beschuhung an der freien Entfaltung des Gebärdenspiels. Stellt man sich den griechischen Tragöden vor, so wie ihn vielleicht am besten die berühmte antike Elfenbeinstatuette vor Augen führt, so muß man zugeben, daß die Gestalt einer gewissen pathetischen Stilisierung nicht entbehrt, aber doch mehr in das Absonderliche gesteigert, als in das Großartige. Schon zu Lucians Zeit war er für das Volk zum Popanz geworden und Philostrat erzählt, die Bewohner einer kleinen spanischen Stadt hätten sich bei dem Auftreten eines Tragöden so über seine Erscheinung entsetzt, daß sie aus Furcht davongelaufen seien, als er zu sprechen begonnen habe. Die moderne Auffassung der Schauspielkunst ist vollends außerstande, mit der Erscheinung des griechischen Tragöden irgend etwas anzufangen. Wie er ging und stand, gehört er der Vergangenheit an und hat auch dann keine Auferstehung gefeiert, als die Bühne sich des griechischen Dramas annahm und Aischylos und Sophokles zu neuem Leben zu erwecken suchte. Der Versuch, den Goethe machte, Terenz in Masken auf der Weimarer Bühne spielen zu lassen, war und blieb eine Kuriosität, nur in einer Zeit möglich, die im Altertum das höchste Vorbild erblickte und seine Ideale unbesehen als gültig übernahm.



Possenszene. Vom Krater des Assteas
Aus Dörpfeld und Reisch, Das griechische Theater. Leipzig 1896

Wie sie das Wesen der Schauspielkunst beeinflußte und ihr einen Charakter von besonderer Eigenart verlieh, so hat die Maske auch auf die Kunst des Dichters bestimmenden Einfluß ausgeübt, ja es kann keinem Zweifel unterliegen, daß dieses Ausrüstungsstück der Theatergarderobe von schlechthin ausschlaggebender Wichtigkeit für das griechische Drama überhaupt gewesen ist. Daß die Dichter mit ihr zu rechnen hatten und die Schwierigkeiten, die sie darbot, in ihrem Plan berücksichtigen mußten, haben wir schon zur Sprache gebracht, als gelegentlich der Frage des Kostümwechsels das Dreischauspielergesetz der griechischen Bühne erwähnt wurde. Ihr Einfluß aber ging viel tiefer, und wir müssen Otto Hense zustimmen, der in seinen Untersuchungen über die Modifizierung der Maske folgendes ausführt: „Die Maske, deren Wesen es ist, den Charakter sicher zu umschreiben und plastisch vor das Auge zu stellen, ihn festzuhalten und den Schwankungen vorüber gehender Stimmungen zu entziehen, drängt mit Notwendigkeit auf einheitliche geschlossene Charaktere, und man darf billig zweifeln, ob die antike Tragödie ohne den durch die

Maske ausgeübten Zwang die Ungebrochenheit und Großheit der Charaktere erreicht hätte, welche an ihr gerühmt wird. Die Vorliebe für jene herbe Einseitigkeit, die ganz unter dem Drucke einer Leidenschaft steht und rücksichtslos einem Ziele zusteuert, begreift sich erst durch die Maske." Auch die Einheit von Ort und Zeit, ein dramatisches Gesetz, über das so viel gestritten worden ist, seit die klassische französische Bühne sich ihm unterwarf, hängt auf das innigste mit dem Gebrauch der Masken zusammen. „Denn da es wenig natürlich wäre, einen pathetisch gesteigerten Gesichtsausdruck auch nur für eine Reihe von Stunden unverändert beizubehalten," sagt wieder Otto Hense, „so ergab sich für die Maskentragödie die Notwendigkeit, die Handlung auf eine möglichst kurze Spanne Zeit zusammenzudrängen." Die Maske legte dem Dichter weiter den Zwang auf, alle entscheidenden Handlungen hinter die Szene zu verlegen und kein wichtiges Ereignis auf der Bühne vorgehen zu lassen. Darin mußte der Schauspieler dem Dichter zu Hilfe kommen, denn da die Maske jeden Ausdruck des Gefühls unmöglich machte, so hatte der Schauspieler die Aufgabe, sein Maskengesicht immer dann dem Anblick der Zuschauer zu entziehen, wenn psychologisch die Höhepunkte eintraten und der starre Ausdruck seiner Züge allzu unwahr hätte erscheinen müssen. Hatte der Dichter in diesem Augenblicke nicht dafür gesorgt, daß der Schauspieler abgehen konnte, so mußte dieser selbst die Situation durch Verhüllen des Gesichts, Abwenden oder Zusammensinken möglich machen.

Die Maske selbst war keine bloße Gesichts- sondern eine Kopfmaske, eine Art Helm, der ganz und gar übergestülpt werden mußte. Sie bestand aus Holz oder gegipster Leinewand und war so schwer, daß der Schauspieler darunter eine Filzkappe aufzusetzen genötigt war. Sehen konnte der Träger nur durch die Löcher, die sich anstelle der Pupillen befanden, atmen und seine Rede verständlich machen nur durch die Mundöffnung. Die Augenbrauen, Stirn, Wangen, Nase, Kinn, Lippen waren gemalt, ebenso die Iris, deren Angabe für den Ausdruck der Züge zu wichtig ist, als daß man darauf hätte verzichten können. Der Mund enthielt die Andeutung der Zähne. Die oft sehr weite Mundöffnung ist manchmal trichterförmig gebildet, ein Umstand, der noch nicht hinreichend erklärt ist, da man die Annahme, es handele sich um einen Schalltrichter zur Verstärkung des Tones und der Deutlichkeit der Stimme, wieder fallen lassen mußte, zumal die so gestalteten Masken erst einer späteren Zeit angehören. Haar und Bart sind künstlich gemacht, die Ohren nicht immer sichtbar. Als Dekorationsmotiv hat sich die Maske sehr rasch einen breiten Raum in der bildenden Kunst, zumal der Ornamentik, erobert. Auf diesem ist sie für alle Zeiten bedeutend geworden, dem Jugendstil so unentbehrlich wie dem Rokoko oder der Antike. Das hat uns auch einen so großen Vorrat an Kunstdenkmälern der alten Zeit eingebracht: Statuen, Reliefs, Bronzen, Terrakotten, Vasenbilder, Wandgemälde, schließlich sogar Miniaturen haben uns das Aussehen der von den Alten gebrauchten Masken überliefert. Abbilder von ihnen, denn Originale sind nicht erhalten. Pollux, der in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. schrieb, hat uns in seinem Onomasticon, dessen Text er aus einem Buche des Königs Juba von



Possenszene: Herakles und Auge. Vasenbild von einem Krater aus Lentini
Aus Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums

Mauretanien schöpfte, auch das Verzeichnis des Maskenvorrats einer alexandrinischen Schauspielertruppe hinterlassen. Dieses geht nach allgemeiner Annahme auf eine Schrift des Aristophanes Byzantius zurück und bildet für uns die Hauptquelle unserer Kenntnis von dem Maskenwesen der Griechen.

Die Masken waren im allgemeinen keine Rollen- sondern Charaktermasken, wie ja das antike Drama überhaupt, worauf schon wiederholt hingewiesen wurde, weniger auf die Schöpfung von Individuen als von Typen ausgegangen ist. In diesen Abbildern menschlicher Wesenheit besaß man eine große Zahl verschiedener Typen. Pollux kennt 44 Männermasken, für die Tragödie 17, für die Komödie 27, dazu 25 Frauenmasken für die Tragödie 8, für die Komödie 17.

Bernhard Arnold hat in den Verhandlungen der 29. Versammlung deutscher Philologen unser Wissen von den antiken Theatermasken zusammengefaßt und es sind die von ihm gefundenen Resultate, denen wir nachstehend folgen. Die drei Hauptklassen, in die Pollux die griechischen Masken eingeteilt hat, sind die tragische, die satyrische und die komische. Die erste zählt 11, die zweite 4, die dritte 44 Exemplare, zusammen 59. Er unterscheidet und benamst sie nach körperlichen Eigenschaften, also:

Alter und Leibesbeschaffenheit: das Mädchen, Papa Silen, das dürre alte Weibchen, die dicke Alte.

Form und Farbe des Haupthaares: der kraushaarige junge Mann, die kleine Fackel, die geschorene Jungfrau, der blonde Mann, der graue Satyr.

Form oder Fehlen des Bartes: der Spitzbart, der langbärtige Alte, der bartlose Satyr.

Farbe des Teints: der gebräunte Mann, die blasse Jungfrau mit herabhängendem Haar.

Bildung der Nase: der Stülpnasige.

Kostüm: der Lederkittel.

Soziale Stellung: die alte Haushälterin, der junge Landmann, die überlebte Hetäre, die ringsum behaarte Zofe.

Charaktereigenschaften: der allseitig tüchtige junge Mann, die geschwätzige Frau.
Erfinder oder Herkunft: Harmonius, Lykomedeios, der sizilische junge Mann.
Bedeutung der Rolle: der erste Alte.

Damit überlieferte er sicher die Bezeichnungen, die den Masken in der Bühnensprache anhafteten und gibt damit zugleich das Rollenfach. In einer späteren Zeit hat man ja die verschiedenen Charaktere auch nach Äußerlichkeiten des Kostüms benannt, von Mantelrollen, Hosenrollen und dergl. gesprochen. In den Masken selbst unterschied man nach Lebensalter, Charakter, Temperament, Seelenstimmung und sozialer Stellung. Momente, die in der Färbung des Teints, der Behandlung der Organe, der Bildung von Haar und Bart zum Ausdruck kamen. Die Gesichtsfarbe war selbstverständlich ein Hauptmerkmal der Charakteristik. Dunkle bezw. gebräunte oder weiße Farbe unterschieden schon ganz im allgemeinen Männer- und Frauengesichter. Gebräunter Teint bezeichnete den viel im Freien lebenden Mann und deutete auf Gesundheit, Kraft, Energie und Tüchtigkeit. In der Komödie fand sie sich beim Soldaten und jungen Landmann. Weiße Farbe deutete auf zarte weibische Jünglinge von weichlichem Charakter, blasse gelbliche auf Leidende, Kranke, Verwundete, Trauernde. Dunkelrot erschienen Boten, heller rot verschmitzte Sklaven. Runzeln gehörten dem Alter an, einzelne Falten auf der Stirn bedeuteten ernstes gediegenes Wesen, so der allseitig tüchtige junge Mann und der krausgelockte junge Mann. Eine hochgezogene Stirnhaut deutete auf finsteren Sinn, die glatte auf ungetrübte Heiterkeit, viele Falten auf hohes Alter. Eine eingebogene Nase war das Kennzeichen der Unverschämtheit, sie gebührte dem Parasiten, eine Stülpnase zeigten der junge Landmann und die alte Haushälterin. Wie sehr man bemüht war, durch das Auge und seine Umgebung zu charakterisieren, zeigen die Bemerkungen von Pollux, der von schmerzlichem, traurigem, finsterem, stechendem, mattem Blick, schielenden und niedergeschlagenen Augen spricht. Um diese Wahrnehmungen zu machen, mußte also die Iris mit zur Maske gehören, wenn auch ein Teil dieser Eigenschaften durch die Stellung der Augenbrauen angedeutet werden konnte. Sie dienten auch sonst zur Charakteristik. So deuteten hochgeschwungene Brauen auf Stolz und heftiges Wesen, der krausgelockte junge Mann, der den Achilleus, Jason, Meleager spielte, besaß sie. Waren sie besonders hoch, so zeigten sie Hochmut, Prahlerei oder Unverschämtheit an. Es gab Masken, an denen nur eine Braue hochgezogen war, so der erste Alte, der nur die rechte Braue hochzog, und Lykomedeios, bei dem die eine hochgezogene Braue auf Vielgeschäftigkeit hinwies. Gesenkte Brauen waren dem ernsten Charakter und trauriger Stimmung zu eigen, wie der gebräunte junge Mann sie darstellte. Waren die Brauen sanft geschwungen, so bedeuteten sie heiteres und mildes Wesen, wie bei der Greisenmaske der Komödie. Ihr Zusammenziehen war ein Kennzeichen der Bosheit der Kuppler in der Komödie. Das Haar wurde sehr sorgfältig behandelt, von Farben galt Blond als die schönste, der zarte Jüngling, der krausgelockte junge Mann waren mit dieser Nuance ausgezeichnet. Ganz weißes Haar gehörte dem hohen, graues dem vorgeschrittenen Alter. Neben der Farbe wurde der Form des Haupthaars eine besondere Fürsorge zugewendet. Ein Aufsatz über der



Possenszene: Parodie der Antigone. Vasenbild
Aus Gerhard, Antike Bildwerke. München 1828

Stirn, der Onkos, dessen Erfindung dem Aischylos zugeschrieben wurde, gab dem Haar einen besonderen Schwung und besondere Gefälligkeit. Es stand in die Höhe und fiel dann gelockt auf die Stirn. Der Onkos ersetzte die Tolle, wie wir diese Art der Frisur nannten, solange Männer noch Haare trugen und sich nicht den Kopf rasierten. Eine solche mähnenartige Tolle trugen nach Lucian die tragischen Könige, nach Pollux die Soldaten in der Komödie. Bei jungen Männern war der Onkos höher als bei weiblichen Masken, niedriger war er bei Trauernden, bei Unglücklichen pflegte er ganz zu fehlen. Im allgemeinen scheinen sich männliche und weibliche Masken in der Haartracht nicht wesentlich voneinander unterschieden zu haben. Es gab Jünglinge mit langen Ringellocken, wie sie z. B. in Euripides' Bakchen geschildert werden und Frauen mit ganz ähnlicher Frisur, wie sie Pollux der gealterten Hetäre gibt. Kurz abgeschnittenes Haar galt bei beiden als ein Zeichen der Trauer, eine solche Maske trug der über den Tod des Patroklus trauernde Achill. Die Glatze fand sich nur bei komischen Masken, wie dem Kuppler, dem fremden Sklaven, dem Koch u. a. Das reife Mannes- und das beginnende Greisenalter waren durch den Bart gekennzeichnet. Jünglingsmasken fehlte der Bart.

Das sind die allgemeinen Kennzeichen der Masken, wie sie sich aus der Liste des Pollux ergeben. Daß sie sich im Ausdruck für die Tragödie und die Komödie feiner differenzierten, versteht sich von selbst, wenn auch daran festzuhalten ist, daß besondere Rollenmasken nur in bestimmten Einzelfällen angefertigt worden sind. Ganz stimmt die schriftliche Überlieferung mit den Denkmalen nicht überein, und man wird wohl annehmen dürfen, daß die so hoch entwickelte Kunst der Griechen auch das Handwerk des Maskenmachers zur Vollkommenheit brachte. Wir wissen zwar, daß Priamos die älteste

Greisenmaske trug, Antigone und Elektra die geschorene Jungfrau, Ino, die bleiche Frau mit herabwallendem Haar. Wir werden aber gewiß sein können, daß die tragischen Masken einen Gesichtsausdruck von hohem Ernst zur Schau trugen, und daß nicht ein für allemal ein und dieselbe Maske für verschiedene Rollen diente. Ein Agamemnon mußte sicher anders aussehen, als ein König Oedipus. Selbst ein und derselbe Heros mußte in jeder Tragödie mit anderer Maske dargestellt werden, weil eine jede ihn in einer anderen Lage und in anderen Verhältnissen auf die Bühne brachte. Ganz gewiß war der Unterschied zwischen den Masken der klassischen Epoche der griechischen Bühne und ihrer Spätzeit unter den römischen Kaisern mindestens ebenso groß wie der, der sich in der großen plastischen Kunst geltend machte. Nach Loeschcke entsprechen die Masken der allgemeinen Kunstrichtung der Zeit, und wenn wir annehmen können, daß die Masken zurzeit des Aischylos und des Euripides im gleichen Stil angefertigt waren wie die Skulpturen dieser Jahre, so versteht sich von selbst, daß die späteren Erzeugnisse der hellenistischen Epoche sich auch die übertriebene Pathetik zu eigen gemacht haben werden, wie sie in den Gruppen des Laokoon oder dem Gigantenfries aus Pergamon an den Tag tritt.

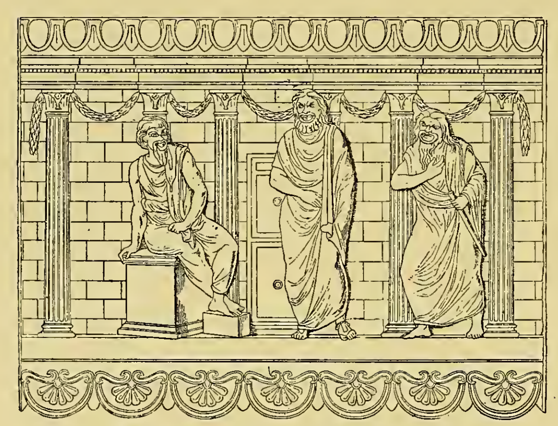
Insofern darf man vielleicht auch, wie es von Baumeister geschehen ist, den Masken der aischyleischen Tragödie einen erhabeneren Charakter zuschreiben, als den milderen des Sophokles und bei Euripides einen realistischeren Typus voraussetzen, der sich jedenfalls mit der Neigung dieses Dichters für die Annäherung an die Wirklichkeit, die schon in seinen Bemühungen für individuelle Kleidung hervortritt, treffen würde. Von Masken mit individuellen Zügen findet sich bei Aischylos die Jo im Prometheus, die die Maske einer Unglücklichen trug mit Andeutung von Hörnern, ferner der Aktäon als Jäger mit einem Hirschgeweih, der Perseus, dessen Maske einen Helm trug, der von Greifen gekrönt war. Die gelungenste Maskenschöpfung des Aischylos scheint aber jene des Eumenidenchors gewesen zu sein. Sie zeichnete sich durch dunklen Teint uud schlangendurchflochtenes Haar aus und paßte sich so der schwarzen Kleidung und den schwarzbemalten Händen an. Sie scheint durchaus die beabsichtigte furchtbar schreckliche Wirkung ausgeübt zu haben, auf die es dem Dichter ankam. Bei Sophokles finden wir die Masken des Tyro und des Oedipus, deren Wangen so gemalt waren, als seien sie mit Blut unterlaufen. Endlich die berühmte Maske mit einem graublauen und einem schwarzen Auge. Lessing glaubte diese Anordnung so erklären zu müssen, daß der Darsteller sich den Zuschauern immer nur im Profil gezeigt habe, vor der Blendung nur von der einen Seite, nachher nur von der anderen. Er berief sich für diese Hypothese auf eine Stelle im Quintilian, der von der Maske des polternden Hausvaters spricht. Diese zeigte eine Augenbraue heraufgezogen, die andere nicht und nötigte den Schauspieler bei seinem Spiel dem Publikum immer nur eine Seite zuzuwenden. Otto Hense hat diese Vermutung unserem Gefühl nach mit Recht zurückgewiesen, denn es ist schwer, ja eigentlich unmöglich, daran zu glauben, daß ein Schauspieler dauernd in Profilstellung verharren solle. Die Maske sollte nicht den sehenden und den geblendeten Thamyris darstellen, sondern durch die Verschiedenheit seiner Augen nur den unbeständigen Charakter der Persönlichkeit

zur Anschauung bringen. Euripides liebte blondes Haar. Iphigenie in Iphigenie auf Tauris, Helena in Helena, Klytämnestra in der Elektra, Menelaus im Orest, Orest in der Elektra, Hippolytus im Hippolyt, Herakles und Lykeus im Rasenden Herakles, die Kinder der Medea und des Herakles sind alle blond, während der Polyneikes in den Phoenissae dunkle Haare besitzt. Die Greise wie Kadmus und Teiresias in den Bacchen, der Chor im rasenden Herakles, Hekuba und Jokaste sind weißhaarig, die vielen Trauernden, die er vorführt, Admetus in der Alkestis, Tyndareus, Elektra, Jokaste in den Phönissen, Helena, Hekuba haben kurzgeschnittenes Haar. Die sonderbarste Maske des Euripides war wohl die der Ippe mit Pferdekopf.

Die alte griechische Komödie scheute nicht davor zurück, lebende Persönlichkeiten oder eben verstorbene unter ihren richtigen Namen auf die Bühne zu bringen. So ließ nach Perikles Tod Eupolis in seiner Komödie Dämon den Solon, Miltiades, Aristides, Perikles auftreten, Aristophanes den Sokrates, Euripides Kleon, und wir haben Grund anzunehmen, daß diese Personen auch in ganz porträtgetreuen Masken auf der Bühne erschienen. In den Rittern des Aristophanes sagt nämlich Demosthenes vor dem Auftreten des Kleon zu den Zuschauern, kein Maskenmacher habe die Maske Kleon's anfertigen wollen, aus Furcht vor diesem mächtigen Demagogen. Platonios, allerdings ein später Autor, versichert, daß es in der alten Komödie nur Porträtmasken gegeben habe und Aelian erzählt die Geschichte von der Kaltblütigkeit des Sokrates, der bei der Aufführung der Wolken aufstand und sich dem Publikum zeigte, damit man sein wirkliches Aussehen mit der auf der Bühne erscheinenden Maske vergleichen könne. Diese Porträtmasken waren sicher aber karikiert, wie es die Charaktere der Personen im Stücke selbst waren. Solche Masken mußten natürlich stets von Fall zu Fall einzeln angefertigt werden, ja man hat den Eindruck, als habe die alte Komödie etwas darin gesucht, phantastische und bizarre Wesen auf die Bühne zu bringen. Ganz besonders reich sind die Lustspiele des Aristophanes an wunderlichen Masken. Euelpides, der selbst eine Maske mit Gänsekopf trägt, redet den Trochilos wegen seines gähnenden Schnabels an; des Epops Maske, ebenfalls mit Schnabel, erregt Lachen. Peisthetaeros Maske gleicht einer Amsel oder Nachtigal. Die Maske des Pseudotarbas in den Acharnern zeigt ein ungewöhnlich großes Auge, umgeben von dicken Wulsten. Der Chor in den Wolken hatte große ungestalte Nasen. Die Lakedämonier trugen lange Bärte, der Chor der Frösche eine Maske mit weitaufgesperrtem Maule. Auf eine täuschende Nachahmung, wie sie die heutige Bühne in solchen Fällen ohne Mühe erreichen würde, scheint es nicht angekommen zu sein, ja sie scheint nicht einmal beabsichtigt gewesen zu sein, denn in den Vögeln des Aristophanes wird von dem einen geradezu gerühmt, daß sein Schnabel aus zwei Stücken Baumrinde hergestellt sei, also eine Ironie, die mit sich selbst spielt.

Da die Phlyakenkomödie sich in ihrer Kleidung der alten griechischen Komödie so nahe verwandt zeigt, ist wohl anzunehmen, daß in beiden auch gleiche Masken getragen wurden. Soweit die Masken der Phlyaken sich nach den Denkmalen herstellen lassen, gehen sie nicht sowohl auf eine typisierende Charakterschilderung aus, als vielmehr auf

eine Karikierung der menschlichen Züge überhaupt. Sie übertreiben und verzerren in das Lächerliche und Häßliche und begegnen sich da in der Tat sehr nahe mit dem, was wir literarisch von den Absichten der Lustspieldichter wissen. Albrecht Dieterich hat schon darauf aufmerksam gemacht, daß die Entstellung und Veränderung des Gesichts die von den alten komischen Darstellern erstrebt wird, fast immer darauf hinausgeht, das menschliche Antlitz in eine Tierphysiognomie zu verwandeln. Die Formen von Nase, Mund, Kinn, Ohren werden verzogen, aufgeworfen, abgestumpft, die Augen herausgetrieben oder schlitzäugig verkleinert, kurz so lange an ihnen herumgeformt, bis die Züge von Mensch und Tier sich decken. Besonders charakteristisch ist dabei die Nase, die krumm oder gerade, spitz oder stumpf, fast jedem Gesicht die Note seiner besonderen Eigenart aufdrängt. So ist die ältere komische Maske fast geradezu eine Tiermaske geworden, was allerdings nicht schwer hielt, denn die Physiognomien von Mensch und Tier ähneln sich manchmal so überraschend, daß Künstler mit dem Blick dafür, wie ihn z. B. heute Käte Olshausen besitzt, die frappantesten Wirkungen mit ihren Tieren in menschlicher Gestalt erreichen können. Die neuere Komödie endlich, die sich dem Privatleben zugewandt und eine Reihe stehender Typen geschaffen hatte, zwischen denen sie den Faden ihrer komischen Einfälle abspann, legte auch in den Masken die Typen fest, wie sie in den Stücken immer wieder und wieder kehren. Sie hat den Maskenapparat zum System ausgebildet, so wie Pollux ihn überliefert hat und wie er wohl noch zu seiner Zeit ziemlich allgemein gültig war. Wir geben im Anhang Witzschels Übersetzung der Maskenbeschreibung des Pollux, aus der man ersehen kann, wie groß die Kunst war, welche die antike Bühne diesem Requisit zugewandt hat. Sie war keineswegs geringer als jene, welche noch heute ein Schauspieler seiner Maske widmet, ja der Text des Pollux, der in seiner Zusammenstellung der Äußerlichkeiten eines Charakters auf alles bezug nimmt, was zur Herausarbeitung einer Bühnenwirkung notwendig erscheint, könnte direkt als Anleitung zum Schminken benutzt werden. Wie vorzüglich die Charakterisierung der antiken Masken ist, das lehrt ja jeder Blick auf die Denkmale. Welche Bedeutung der Schauspieler der Maske beilegte, geht daraus hervor, daß sie zu Votivgaben benutzt wurde. Eine Reihe von Wandgemälden der untergegangenen Städte Campaniens sowie Reliefs haben Bilder von Altären bewahrt, die mit solchen Weihgeschenken geschmückt



Szene aus einer neueren Komödie
Terrakottarelief aus der Sammlung Campana
Aus Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums

sind. Die Schauspieler haben ihre Rollen vor den Masken einstudiert, was ohne weiteres einleuchtet, von dem Tragöden Aesop aber von Plinius noch ausdrücklich überliefert wird. Von dem römischen Komiker Ofilius Hilarus hören wir, daß er um einen großen Bühnenerfolg zu feiern, ein Festmahl veranstaltete, und um den Anteil, den er seiner Maske daran zu verdanken glaubte, recht kenntlich zu machen, sie mit dem gewonnenen Kranz zierte. Im Anblick der bekränzten Maske starb er im Hochgefühl seines Triumphes einen sanften Tod. Daß die Schauspieler, die für den Eindruck ihres Spiels so sehr auf die Wirkung der Maske angewiesen waren, sich viel mit ihr beschäftigen mußten, ist klar und es ist deshalb wunderbar genug, daß uns nur von so wenigen Fällen berichtet wird, in denen Schauspieler ihre Erfindungsgabe an eigenen Masken erprobt haben. Dazu gehören Myllos, der mit Mennige bemalte Masken angewandt haben soll und Maison, der die Masken für zwei Rollen von Köchen Maison und Tettix geschaffen habe. Vielleicht aber waren Maison und Myllos, wie Arnold annimmt, typische Rollen der Komödie und gar nicht die Namen der Erfinder. Wenn dem so ist, so kennen wir nur noch Hermon und Lykomedes als Namen von Maskenschöpfern, die übrigen sind vom Strom der Zeiten in die Vergessenheit entführt worden.



Possenszene: Der erzürnte Vater
Marmorrelief in Neapel
Aus Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums

Das Wesen der Maske ist die starre Unveränderlichkeit der Züge. Wie sehr nun aber auch der griechische Dichter in seinem Drama auf eine solche Rücksicht nahm, und wieviel man auch von einem Festhalten der Grundstimmung in der antiken Tragödie sprechen mag, immer war es doch nicht zu ermöglichen, die Übergänge von einer Stimmung zur anderen zu vermeiden und es ist daher schon einmal die Frage aufgeworfen worden, ob man nicht an einen Wechsel der Maske bei der einzelnen Rolle im Drama denken dürfe oder nicht wenigstens an eine teilweise Veränderung derselben. So nehmen Karl Ottfried Müller, Bursian, Albert Müller an, daß der Schauspieler nach der Peripetie des Stückes die Maske gewechselt und dadurch die Möglichkeit besessen habe, einen Umschwung der Stimmung zum Ausdruck bringen zu können. Otto Hense hat in seiner Abhandlung über die Modifizierung der Maske in der griechischen Tragödie diese Frage untersucht und ist zu sehr interessanten Ergebnissen gelangt. Als zusammenfassendes Resultat nimmt er zwar an, daß die Dichter anscheinend nicht dazu fortgeschritten seien, die stark veränderte Gemütsverfassung einer Person durch Modifizierung ihrer Maske zur Erscheinung zu bringen,

glaubt aber doch, daß Tragödien, die auf der Höhe der dramatischen Kunst stehen, wie der Agamemnon, der Oedipus, Hippolytos, ihr erschütterndes Finale nicht ohne Veränderung der Maske vor Augen stellen konnten. Daß der Gebrauch der Masken für den Dichter einen Stein des Anstoßes bilden mußte, ist ohne weiteres klar. Er bildete für ihn eine enge Schranke, innerhalb deren seine Charakterisierung Halt machen mußte, da sie sie ohne Unwahrheit nicht überschreiten konnte. Er durfte also seine Helden in keine Lage bringen, in der sie in Wirklichkeit einen Ausbruch ihres natürlichen Gefühls nicht hätten zurückhalten können oder mußte, tat er es durch die Situation dazu gezwungen doch, nach Motiven für die steinerne Unbeweglichkeit ihrer Züge suchen. Das wirkt dann leicht gezwungen. Wie Euripides durch das Dreischauspielergesetz genötigt in der Alkestis die von den Toten Wiederkehrende nicht sprechen lassen darf, ein Eindruck, der ebenso frostig wie unwahr ist, und vom Dichter auch nur in sehr lahmer Weise motiviert wird, so muß Sophokles in der Elektra daran denken, daß bei der erschütternden Szene des Wiederfindens der Geschwister seine Heldin eine Maske trägt und ihr Gefühl daher gar nicht zum Ausdruck bringen kann. Elektra glaubt die Urne mit der Asche des geliebten Bruders in Händen zu halten und wird im selben Augenblick inne, daß er lebend vor ihr steht. „Bedeut' uns," sagt Orestes, „wo verborgen oder offen wir der Feinde Jubel stillen jetzt auf diesem Weg. Doch also, daß die Mutter nicht dein Inneres sieht am heitren Antlitz sind wir in das Haus gelangt." „Du hörest, daß Ägisthos nicht im Hause sei, die Mutter aber," antwortet Elektra ihm, „und sie wird, sei unbesorgt, von Lächeln niemals dieses Haupt erheitert sehen. Denn tief ist langgenährter Haß mir eingeprägt." Der Dichter fühlt lebhaft das Hindernis, das die Maske ihm bereitet und sucht, so gut er kann, die starre Unbeweglichkeit der Züge zu erklären. An einen Maskenwechsel war in dieser Situation bei offener Szene nicht zu denken, sonst aber hätte ein solcher um so weniger anstößig erscheinen können, als ja ohnehin der beständige Rollenwechsel, zu dem die Auftretenden durch ihre geringe Zahl gezwungen waren, fortwährend zum Wechseln und Tauschen der Masken untereinander Veranlassung gab. Es scheint denn auch in der Tat, als habe schon Aischylos an den Wechsel der Maske gedacht. Er läßt, was bereits bei Gelegenheit des tragischen Kostüms erwähnt wurde, in den Persern zu Beginn die Königin Atossa im Schmucke ihrer hohen Stellung auftreten. Als sie wiederkehrt, um dem Dareios die Totenspende darzubringen, kommt sie in einfacher Kleidung und da sie auch in ganz veränderter Stimmung auftritt, ist es wohl denkbar, daß der Schauspieler mit dem Kostüm in der Zwischenzeit auch die Maske gewechselt hat. Gewiß ist, daß sich bei Aischylos die erste Veränderung an der Maske findet, die literarisch nachzuweisen ist. In seiner letzten Schöpfung, der Oresteia, erscheint Klytämnestra nach der Ermordung Agamemnons mit einem Blutfleck auf der Stirn. „Über den Brauen glänzt ein Tropfen Blut um Rache schreiend", sagt ein Greis aus dem Chor zu ihr. Der Schauspieler muß also diese Veränderung mit der Maske hinter der Szene vorgenommen haben. Bei Sophokles ist der Maskenwechsel ganz deutlich zu verfolgen. So tritt sicherlich Oedipus im König Oedipus nach der Blendung mit einer anderen Maske auf. Der Diener, der die Herauskunft des geblendeten Herrschers

anzeigt, ruft aus: „Ein Schauspiel wird sogleich dein Auge sehen, das mit Erbarmen auch den Feind erfüllen muß." Der Schauspieler trug also notwendigerweise eine andere oder mindestens stark veränderte Maske, da die Zuschauer diesen Hinweis auf ein erbarmenswürdiges Schauspiel, ohne daß er die zuvor getragene Maske abgelegt hätte, gar nicht verstanden haben würden. Ebenso scheint in der Antigone ein Maskenwechsel der Ismene stattgefunden zu haben. Anfänglich lehnt Ismene die Zumutung der Schwester, sich an der Bestattung des Bruders zu beteiligen, aus Furcht vor Kreon ab, dann aber ändert



Possenszene: Kriegsheld und Schmarotzer. Wandgemälde aus Pompeji
Aus Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums

sie ihren Sinn und ist bereit, sich mit Antigone in die Schuld zu teilen. Als sie wieder auftritt kündigt der Anführer des Chores ihr Erscheinen folgendermaßen an: „Seht, dort tritt Ismene aus dem Tor, Tränen weint sie um die teure Schwester, ein Gewölk entstellt das glühende Antlitz, düster lagert's über ihren Brauen und benetzt das holde Wangenpaar." Eine Beschreibung, die nur verständlich ist, wenn man dabei an einen Wechsel der Maske denkt. Bei Euripides scheint, wir brauchen nur den Ausführungen Henses zu folgen, der Wechsel der Maske schon ebenso häufig erfolgt zu sein, wie der Wechsel der Kleidung, mit dem dieser Dichter besondere Wirkungen zu erzielen unternimmt. In der Hekabe wird Polymestor im Zelt der trojanischen Weiber geblendet. „Du wirst sogleich

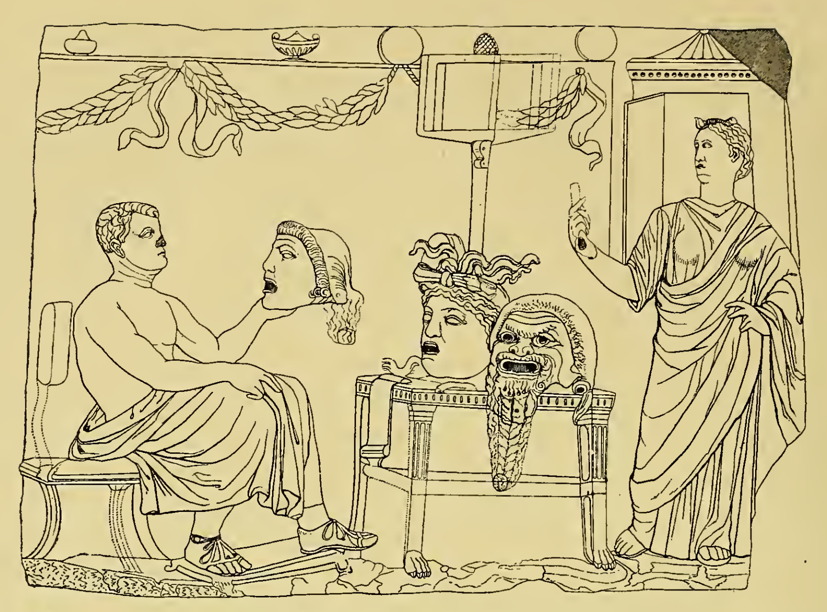
hier vor dem Zelt ihn selber schauen, den Blinden, wie umher er tappt mit blindem Fuß", sagt Hekabe zu dem Chor. Und Agamemnon ruft den trakischen Herrscher an: „Unseliger Polymestor, sprich, wer tat dir das, wer machte blind dein Auge und von Blut befleckt?" Im Zelt muß also der Schauspieler, bevor er auf allen Vieren herauskroch, seine Maske gewechselt haben. Euripides hat den furchtbaren Effekt des Geblendeten mit bluttriefenden leeren Augenhöhlen auch im Kyklops und im Phoinix angewandt, in denen ein Wechsel der Maske ebenfalls unvermeidlich scheint. Im Hyppolit ist der Hinweis auf die Verletzungen des blonden Lockenhauptes so aufdringlich, daß er einen Maskenwechsel des Schauspielers oder des Statisten wenigstens höchst wahrscheinlich macht. Ebenso in der Alkestis, wo Admet nach dem Tode der Gattin mit geschorenem Haar und in Trauerkleidern auftritt. Auch in der Helena beschließt die Heldin, um Theoklymenos zu täuschen, sich ihre Locken abzuschneiden und ihr weißes Kleid mit einem solchen der Trauer zu vertauschen. In diesen Fällen mußte also entweder die Maske doppelt vorhanden sein, mit langen und mit kurzen Haaren, oder es mußten wenigstens die Perücken getauscht werden können. Mit der Frisur sind Euripides' Schauspieler gern beschäftigt. Phädra läßt sich das Kopftuch lösen, daß die Locken frei auf die Schultern fallen. Orest bittet die Schwester, ihm das Haar aus der Stirn zu streichen. In den Bakchen befaßt sich Dionysos lange mit Anzug und Haartracht des Pentheus: „Diese Locke rückte von der Stelle, die ich ihr gab", sagt Dionysos, und fügt nach der Antwort hinzu: „So will ich dir als dein getreuer Diener sie wieder ordnen. Halt dein Haupt nur her." Euripides hat sich angestrengt, um, so weit es möglich war, die Beschränkungen des Dramas durch technische Mittel der Bühne in ihrer einengenden Wirkung zu mildern und seine Dramen schon durch rege Benutzung all der kleinen Effekte von Kostümwechsel, Änderung der Maske, Beschäftigung mit den Äußerlichkeiten des Anzugs, interessanter und bühnenwirksamer zu machen. Wenn nach allem, was hier gesagt wurde, an einem Wechsel der Maske während der Aufführung bei den Tragöden nicht zu zweifeln ist, so bleibt es um so fraglicher, ob man an einen solchen bei dem Chor denken darf. Da dieser während des ganzen Dramas auf dem Spielplatz zu verharren pflegte, so ist ein Maskenwechsel bei ihm höchst unwahrscheinlich und vielleicht nur auf ganz vereinzelte Fälle, wie bei dem Chor in der Alkestis, beschränkt geblieben.

Zweites Kapitel

Die römische Bühne

Der Fundamentalunterschied der griechischen und der römischen Bühne zeigt sich schon in der Verschiedenheit ihrer Herkunft. Während die griechische aus dem Kultus hervorging und lange Zeit in der innigsten Beziehung zum Dionysosdienst verharrte, gehörte das römische Theater zwar zum Bestand religiöser Feste, aber es war nur äußerlich mit ihnen verbunden und hatte keine innere Beziehung zur Gottesverehrung. Es war ein Mittel, freudige Ereignisse, etwa die Triumphe siegreicher Feldherren, die Einweihung großer öffentlicher Bauten zu verherrlichen und ihnen eine gewisse künstlerische Weihe zu geben, mit der Gottheit oder dem Ereignis, das es zu feiern galt, hatte die Aufführung als solche nichts zu tun. Daher unterstand die Leitung des Theaters in Rom auch nicht dem Staate wie in Griechenland, sondern war eine Angelegenheit, die von Privaten in die Hand genommen und geregelt wurde. Das griechische Theater war ein nationales, auf griechischem Boden, aus griechischem Geiste heraus geboren, das römische eine von Fremden entlehnte und auf römischen Boden künstlich verpflanzte Sache. Das prägt sich in den Stücken ebensogut aus, wie in all den Äußerlichkeiten der Inszenierung.

Zirkusspiele, die in erster Linie natürlich sportlicher Natur waren, kannten die Römer schon in den ältesten Zeiten ihrer Geschichte. Szenische Aufführungen waren ihnen unbekannt, bis im Jahre 364 v. Chr. die ersten in Rom stattfanden. Sie galten der Sühnung göttlichen Zornes und bestanden in mimischen Tänzen mit Flötenbegleitung, wie sie in Etrurien hergebracht waren und von dort aus in Rom eingeführt wurden. Die römische Jugend begann diese Tänze und Wechselreden nachzuahmen und übernahm etwa zur gleichen Zeit von den Oskern Campaniens eine Art Lokalposse, die von dem Ort, aus dem sie herstammte, Atella in Rom den Namen der Atellana erhielt. Sie war bei Gelegenheit religiöser Feste in oskischer Sprache aufgeführt worden und wenn die Römer, nachdem sie anfänglich den fremden Dialekt mit übernommen hatten, auch bald ihre eigene Sprache anstelle des fremden Idioms setzten, so hat die Atellana sich doch gern im Mundartlichen bewegt und hier und da sogar die Ausdrücke und Wendungen der Bauernsprache benützt. Die Atellana deckt sich mit der Phlyakenkomödie Unteritaliens, aber es ist heute nicht mehr festzustellen, ob die Osker die Gattung bei sich selbständig ausgebildet oder sie von den griechischen Kolonisten in Süditalien empfangen haben. Der Inhalt der Atellana ist die derbe Posse mit den kräftigen Späßen der Volkskomik. Sie entnahm ihre Stoffe dem



Schauspieler seine Rolle vor Masken studierend. Marmorrelief im Lateran in Rom
Aus Schreiber, Hellenistische Reliefbilder. Leipzig 1894

Leben der unteren Schichten, deren Charakterisierung in vier feststehenden Typen erfolgte. Diese vier Typen waren die vier männlichen Gestalten des Maccus, Bucco, Pappus und Dossenus, Bezeichnungen, die nicht als Eigennamen aufzufassen sind. Sie verkörperten Dummheit, Gefräßigkeit, Einfalt und Schlauheit und konnten als Arzt, Wahrsager, Kuppler, Soldat, Schulmeister, Philosoph oder in anderer Einkleidung auftreten. Diese feststehenden Charaktermasken der Atellana haben zu der in der Tat sehr naheliegenden Vermutung geführt, die Typen der italienischen Commedia dell' arte auf sie zurückzuführen, den Arlecchino mit dem Maccus zu identifizieren, den Pantalone mit dem Pappus, Brighella mit dem Bucco und den Dottore mit dem Dossenus, eine Ansicht, die unter anderen Guhl und Koner vertreten. F. Marx will diese Ideenverbindung aber nicht gelten lassen und erklärt derartige Stammbäume für bloße Phantasien. Eine Eigentümlichkeit dieser Posse war es, daß sie von Anfang an in Masken gespielt wurde, was in Rom zuerst ein Vorrecht der jungen Männer von freier Geburt blieb, die in diesem Spiel als Schauspieler auftraten. Ob die Maske, welche die Atellanenspieler mit dem ganzen Genre übernahmen, von den Oskern selbst erfunden wurde oder aus Griechenland stammt, ist nicht mit Sicherheit auszumachen. Sie kann sehr wohl in Italien auf demselben Wege entstanden sein wie in Griechenland, indem sie sich aus dem Bemalen und Unkenntlichmachen des Gesichts heraus entwickelte. Daß das Färben des Gesichts mit Mennige und Ruß wie das Verhüllen mit Korklarven ein in Italien altvolkstümlicher Brauch war, wissen wir aus Tibull und Virgil. Bei der Art der Charaktere, die die Maske zu typisieren

hatte, dürfen wir mit Albrecht Dieterich annehmen, daß ihren Zügen die Tierphysiognomie zugrunde gelegt wurde. Ihre Blütezeit erlebte die Atellana unter Sulla, unter Cäsar und Cicero wurde sie vom Mimus verdrängt.

Erst im Jahre 240 v. Chr. lernten die Römer durch einen griechischen Sklaven die große Tragödie kennen. Livius Andronicus, ein Grieche aus Tarent, ließ in diesem Jahre die erste römische Tragödie und die erste römische Komödie aufführen, mit solchem Erfolg, daß der ersten Aufführung ein Jahrhundert der Blüte folgt. Die älteren Tragiker halten sich an das griechische Muster, wie auch die lateinischen Komödiendichter dem griechischen Beispiel folgen und in lateinischer Sprache griechischen Inhalt in der Art Menanders geben. Die berühmtesten Vertreter der in griechischem Stil schreibenden Römer sind Plautus und Terenz. Neben der Dichtung im ausländischen Geschmack erobert sich ein nationales Schauspiel seinen Platz, neben der gräzisierenden Tragödie die national-römische, die Fabula praetextata; neben der gräzisierenden Komödie der Fabula palliata das römische Lustspiel, die Fabula togata. Schon die Namen deuten die Unterschiede an, die sich auf der Bühne zwischen ihnen geltend machten. Die eine wurde im griechischen Gewand, dem Pallium (Himation), gespielt, die andere in der römischen Volkstracht der Toga. Die Tragödie behielt die prächtigen Kleider der griechischen Bühne, die sie nur mit noch größerem Luxus ausstattete. Die prunkenden Schleppgewänder, wie sie die Könige auf dem griechischen Theater trugen, wurden durch die Doppeltoga ersetzt, die den Römern als Amtstracht der Flamines bei feierlichen Opfern bekannt war. In der Nationaltragödie der Praetextata erschienen römische Könige und Feldherrn in dem nationalen Prachtgewand der purpurverbrämten Toga, die auch ihre Kleidung im Leben war. Purpur war auch, wie wir aus Varro und Valerius Maximus wissen, die Farbe der Tuniken. Diese Autoren berichten auch von der unerhört verschwenderischen Ausstattung, die einzelne hohe Beamte den von ihnen veranstalteten öffentlichen Spielen zuteil werden ließen. So schmückte Lentulus Spinther, der 697 Konsul war, das Personal mit versilberten Kleidern und goldgestickte Purpurgewänder gehörten zu den Bühnenkostümen, mit denen Aemilius Scaurus als Aedil 696 die Pracht der Ausstattung auf eine Höhe trieb, die nicht mehr zu übertrumpfen war. Lucullus wurde einmal gebeten, zur Ausstattung eines Kriegerchores 100 purpurne Chlamyden zu leihen, fand in seiner Garderobe aber die doppelte Anzahl, wie Horaz will, sogar gleich 5000 Stück. Die römischen Theateraufführungen wurden zu prunkvollen Ausstattungsstücken. Horaz beschreibt Aufführungen, in denen Manöver von Kavallerie auf der Bühne stattfanden, Elefanten und Giraffen auftraten. In der Klytämnestra des Accius trugen 600 Maultiere die Beute Agamemnons, im Trojanischen Pferd zählte man 3000 Mischgefäße usw. In einem Briefe aus dem Jahre 55 beklagt sich Cicero einmal gegen den M. Marius über all den hohlen Pomp. Diese Verschwendung, die auch dazu führte, daß die Bühnenkünstler für ihre Ausgaben mit Geschenken überhäuft wurden — Sulla und der durch Cicero zu ewigem Nachruhm gelangte Sammler Verres haben sich durch ihre Freigebigkeit ausgezeichnet — nahm in der Kaiserzeit womöglich noch größere Dimensionen an. Nero hat während seiner Regierung an Schauspieler und

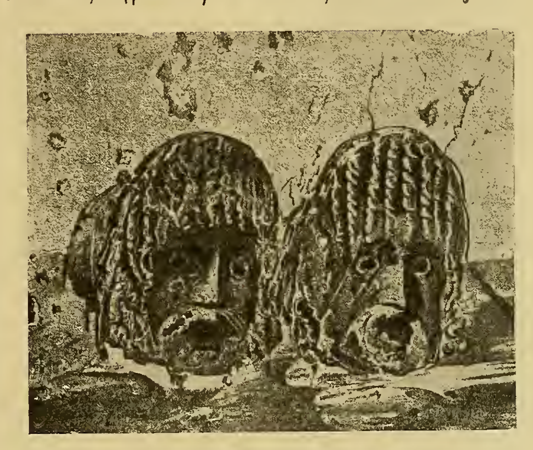
Athleten etwa 2200 Millionen Sestertien (478 1/2 Millionen Mark) verschenkt, er und seine Nachfolger in Ausstattungskünsten später Geborenen wenigstens an drastischer Realistik nichts übriggelassen. Nach der Erzählung Suetons ließ Nero in dem Schauspiel Feuersnot des Afranius ein Haus wirklich in Brand stecken, Domitian einen richtig gehenden Räuberhauptmann im Laureolus des Lentulus die Hauptrolle übernehmen, die damit endet, daß der Held erst wirklich ans Kreuz geschlagen und dann von wilden Tieren zerrissen wird.

Schleppgewänder trugen in der Tragödie außer den Herrschern auch Trauernde, um dadurch die Gleichgültigkeit gegen ihre äußere Erscheinung auszudrücken. Krieger erscheinen in der purpurverbrämten Chlamys. Daß ein Militärvolk auf die feinen Unterschiede in äußeren Abzeichen Wert legte, kann nicht wundernehmen. So hören wir, daß Achill und Neoptolemos zwar Diademe trugen, zum Zeichen ihrer Unabhängigkeit von dem Kommando Agamemnons, daß diesem selbst aber als Symbol der Befehlsgewalt das Zepter vorbehalten war. Wie die Tragödie die Kleidung beibehielt, die ihr zugleich mit den Texten von der griechischen Bühne überliefert worden war, so hat auch die fabula palliata die gräzisierende Komödie daran festgehalten, die Personen, die sie auftreten ließ, durch griechische Kleidung als Griechen zu charakterisieren. Sie verlegte den Schauplatz ihrer Handlung nach Hellas und die Stoffe in das Privatleben seiner Bewohner, gerade wie die neue attische Komödie es auch getan hatte. So kam sie dazu, als Träger der Handlung die gleichen Typen auszubilden wie diese: der polternde Vater, der liederliche Sohn, der verschmitzte Sklave, der habgierige Kuppler, die feile Dirne, der hungrige Schmarotzer, der aufschneiderische Soldat und andere ziemlich einförmige Typen. Für diese hat sich auch ein typisches Kostüm herausgebildet, von dem das Himation, das die Spieler als Griechen bezeichnete, einen wesentlichen Bestandteil bildete. Betrübte traten in vernachlässigter Kleidung auf, der Soldat trug die Chlamys, der Schmarotzer ein zusammengedrehtes Himation, der Sklave Kleider von auffallender Kürze. Auf die Farbe scheint als Charakteristikum großer Wert gelegt worden zu sein. Nach Älius Donatus, der im vierten Jahrhundert n. Chr. schrieb, gingen Greise weiß gekleidet, junge Männer in verschiedenen Farben. Weiß bedeutete Freude, Rot Reichtum, dunkle Farben Armut, Kuppler trugen ein buntes Himation, Hetären ein gelbes. Der Lustige hat ein weißes Kleid, der Traurige ein altes, der Reiche ein purpurnes und der Arme ein scharlachrotes. So lautet eine alte Regel für Schauspieler bei Euanthius und Donatus. Der lustige Sklave in der Komödie trug als sich stets gleichbleibendes Kleidungsstück auf der Bühne ein weißes Gewand, daher stammt die Rollenbezeichnung: mimus albus. So erscheint er z. B. auf pompejanischen Wandgemälden in langem weißen Kleid, mit spitzem, weißem aufgeschlagenen Hut oder in kurzem, weißem Leibrock mit weißer Chlamys und grünem Hut. Fresken szenischer Darstellungen, die 1879 in einem Hause Pompejis aufgedeckt wurden und von E. Maaß beschrieben worden sind, haben die farbige Erscheinung der Schauspieler des Jahrhunderts, in dem die kleine Landstadt unterging, der Nachwelt bewahrt. Die Stücke, denen die Szenen entnommen sind, scheinen der Zeit des Ptolemäus



Pinturicchio. Ulysses' Rückkehr.
Gemälde in der National Gallery in London

Philadelphus anzugehören und bringen sowohl tragische wie komische Vorwürfe zur Geltung. Die Tragöden sind mit den langen Ärmelchitonen bekleidet, die wir schon an griechischen Schauspielern kennen lernten. Ein würdiger Greis in einer tragischen Szene trägt z. B. ein solches Gewand von gelber Farbe mit breitem lila Saum, der wieder gelb abgesetzt ist. Andere tragische Schauspieler jüngeren Alters hellgrünen Chiton und Mantel oder gelben Chiton und dazu gelb-grüne Chlamys; ein Jüngling, wahrscheinlich Achill, lila Chiton und Chlamys, während der mit ihm zusammenspielende Greis, wahrscheinlich Priamus, einen gelben Chiton und ebensolche Chlamys anhat. Ein Knabe, der in einer tragischen Szene mitwirkt, ist violett gekleidet, eine Frau in der gleichen Situation in lichtgrünen Chiton und Mantel, ein junges Mädchen ebenfalls in einen grünen Ärmelchiton, der fast ins Weißliche spielt. Eine Schauspielerin, die deutlich als Medea zu erkennen ist, trägt ebenfalls einen hellgrünen Ärmelchiton mit rotem Gürtel, aber keinen Mantel. Einen ganz in weiß gekleideten Mann werden wir für einen Diener halten dürfen. Bei den Figuren der komischen Szenen dieser Fresken erkennt man bei Männern hellgrünen Chiton und gelben Mantel, kurzen, gelblich-weißen Chiton, lila Chiton. Der Pädagog trägt einen violetten Chiton zu gelbem Mantel, die Knaben Chiton und Mantel in gelb, ein Jüngling einen weißen Chiton und Mantel, eine Frau hat einen grün-weißen Chiton und einen gelben Mantel, eine Hure einen blau-grünen Chiton. Watzinger hat als Charakteristica des unteritalischen Bühnengewandes, so wie es sich in den Zeiten des Hellenismus und der römischen Republik entwickelt hatte, festgestellt, daß Chitone und Mäntel immer einfarbig sind, höchstens haben die Ärmel Säume mit andersfarbigem Parallelstreifen. Beide Geschlechter haben weißen Chiton, Purpur in Chiton und Mantel, die Männer daneben noch gelb für Chiton und Mantel, die Frauen grün. In den Mänteln der Männer begegnet man an Farben noch blau und grün, in denen der Frauen weiß. In Chitonen der Männer braun. Während der Kaiserzeit treten in den Stoffen steife, geometrisch-lineare Muster auf. Die berühmte Elfenbeinstatuette des tragischen Schauspielers, die aus der Zeit der Antonine stammt und von der es nicht sicher ist, ob sie den Dargestellten in einer männlichen oder weiblichen Rolle aufgefaßt hat, zeigt den Tragöden in blauem Chiton, der vier senkrechte gelbe Streifen aufweist, während die Ärmel mit fünf gelben Horizontalstreifen gemustert sind. Plautus hat im miles gloriosus das vollkommene Kostümbild eines Schiffspatrons gezeichnet, der in kurzgeschürzter Exomis auftritt, welche die linke



Männermasken der römischen Kaiserzeit
Wandgemälde in Pompeji
Aus Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums

Seite bis zur Brust frei läßt. Über der linken Schulter hängt ihm ein rostigbraunes Mäntelchen, auf dem Kopf hat er einen Schlapphut von der gleichen Farbe. Dazu vor dem Gesicht einen wollenen Lappen. In den Miniaturen einzelner Handschriften des Terenz, die im Vatikan, in Paris, Mailand und Leipzig aufbewahrt werden, finden sich Szenenbilder von Komödien dieses Autors, die, wenn die frühesten derselben auch nicht vor dem 9. Jahrhundert, die spätesten etwa erst im 12. Jahrhundert entstanden sein dürften, doch alle auf eine gemeinsame Vorlage des 4. oder 5. Jahrhunderts zurückzuführen sind und das Aussehen der römischen Schauspieler aus der Endepoche des antiken Theaters vor Augen führen.

Neben Tragödie und Komödie pflegte die römische Bühne außer der volksmäßigen Posse noch den Pantomimus und den Mimus. Der Pantomimus war eine Art Soloballett, ein darstellender Tanz, der unter Begleitung von Gesang und Instrumenten irgendeinen pathetischen oder komischen Vorwurf zur Ausführung brachte. Meist hatte der Schauspieler dabei mehrere männliche und weibliche Rollen hintereinander zu geben und die verschiedenen Charaktere in buntem Wechsel vorzuführen. Der Pantomimus war ein getanztes rhythmisches Drama mit einem einzigen Schauspieler als Darsteller. Der mimische Tanz war in Griechenland längst bekannt. Xenophon beschreibt den Tanz, der die Hochzeit des Bacchus und der Ariadne mit solcher Wahrheit schilderte, daß alle Zuschauer von den süßesten Gefühlen übermannt wurden. Er kam von dort zu den Etruskern und von diesen zu den Römern. Schon Scipio Africanus eiferte gegen diese wollüstige Kunst, die in Rom unter Kaiser Augustus 22 v. Chr. ihre offizielle Weihe empfing. Zwei Hellenen, Pylades aus Cilicien und Bathyllus aus Alexandrien zeichneten sich um diese Zeit besonders darin aus. Die Vorwürfe waren dem griechischen Mythus entnommen und den Geschichten der Venus, Helena, des Paris, Castor und Pollux und anderer Götter, Halbgötter und Heroen entlehnt. Lucian, Macrobius, Arnobius, die Kirchenväter Augustinus, Tertullianus u. a. sprechen von ihnen. Zuerst traten nur Männer im Pantomimus auf, erst in den Jahrhunderten der späteren Kaiser auch Frauen. Wie die männlichen Tänzer auch Frauenrollen gaben, so traten die Tänzerinnen ihrerseits auch in männlichen Partien auf und scheuten selbst vor Heldenrollen nicht zurück, wie wir denn hören, daß unter Kaiser Justinian die Tänzerin Helladie den Hektor im Pantomimus getanzt hat. Dieses ganze Genre arbeitete stark mit sinnlichem Reiz und es ist selbstverständlich, daß dem Kostüm ein großer Wert beigelegt wurde. Man benutzte dazu gern die köstlichen durchscheinenden Stoffe des Orients, die unter ihrer Hülle doch alle Formen genau erkennen lassen. Gerade der Kontrast, daß der lange bis auf die Füße reichende Talar, eigentlich dazu bestimmt, die ganze Gestalt zu verbergen, trotzdem eben nichts verdeckte, war ein Reiz mehr für die Zuschauer, vermutlich sogar ein sehr viel größerer, als wenn, wie Apulejus erzählt, Venus in der Pantomime nackt auftrat oder die Tänzer nach Valerius Maximus bei den Florealien ihre Kleider ablegten und unbekleidet tanzten. Manche Forscher wollen dies „unbekleidet" aber nur in dem Sinne verstanden wissen, daß die Tänzer und Tänzerinnen lediglich ihre Oberkleider abgelegt hätten, um in dem kurzen und dünnen

Untergewande der Subucula aufzutreten. Auch dieses ließ natürlich Formen und Bewegungen des Körpers zur Genüge sehen. Ihre Beschuhung bestand dabei nur in dünnen, kaum sichtbaren Sohlen, die so leicht waren, daß der Pantomime barfuß erschien. Auf etruskischen Wandgemälden erscheinen die Tänzerinnen in solchen ganz leichten Gewändern aus durchsichtigen Stoffen, während ihre Garderobieren, die nicht mit auftraten, züchtig verhüllt sind. Aemil Schippke hat sich bemüht nachzuweisen, daß die Darstellungen auf etruskischen Spiegeln auf diese pantomimischen Tänze zurückzuführen sind, die gerade in der Zeit, in der die Spiegel angefertigt wurden, bei den Etruskern sehr beliebt waren. Alle die Stoffe, die von den antiken Schriftstellern als für den Pantomimus besonders charakteristisch erwähnt werden: Jupiter und Semele, Bacchus und Ariadne, das Parisurteil u. a. kehren auf den Spiegeln wieder und lassen uns erkennen, daß das Kostüm in diesen Aufführungen in der Tat so leicht war, daß es von Rechts wegen eigentlich gar nicht mehr unter diesen Begriff fällt und Kleidung genannt wird, wie lucus a non lucendo. Daß ein öffentliches Auftreten in einer so leichten Bekleidung und in einem Genre, welches ganz und gar auf die Sinne zu wirken bestimmt war, auf die Lebensführung der dabei beschäftigten Damen nicht ohne Einfluß bleiben konnte, versteht sich von selbst. Die Tänzerinnen Origo, Lycoris, Cytheris, Arbuscula, die zu Ciceros Zeiten besonders berühmt waren, werden von Servius geradezu vornehme Huren genannt. Manchmal kam zu dem langen faltigen Talar des Pantomimus-Tänzers, der tunica talaris, noch ein ebenso faltiger Mantel hinzu, das Pallium, das dem Tänzer Gelegenheit gab, sich in Drapierungskünsten zu zeigen. Während er sonst im Laufe der Vorstellung die Kleider wechselte, worauf die Zuschauer damals ebenso erpicht waren wie heute, genügte ihm in diesem Falle der Mantel, um Veränderungen des Kostüms durch bloße Drapierung herbeizuführen oder anzudeuten. Man hieß das den Manteltanz. So ist z. B. Kaiser Caligula im Pantomimus aufgetreten. Der hohe Herr liebte es, die Venus darzustellen und am Schlusse seiner Darbietung die Gewänder fallen zu lassen, um sich den entzückten Blicken seiner Bewunderer ganz unverhüllt (als Venus!) zu zeigen.



Tragische Jünglingsmaske
Marmorrelief im Museum in Neapel
Aus Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums

Der römische Mimus war ein Seitenstück der Atellane von derber Komik, erfüllt von saftigen Witzen und drastischen Späßen. Als volkstümliche Unterhaltung, verbunden mit Gesang und Tanz, war das Genre uralt, literarische Geltung erlangte es erst am Ende der republikanischen Ära und hat als Burleske und stark obszöne Posse unter den Kaisern

dazu beigetragen, die ernsten Arten des Schauspiels von der Bühne zu verdrängen. Die klassischen Schriftsteller dieses Genres sind Decimus Laberius und Publilius Syrus in lateinischer Sprache. Für die oberen Zehntausend, die in Rom griechisch verstanden, ließ Philistion Mimen in griechischer Sprache aufführen, die sich sofort von der Hauptstadt des Reiches aus ein Publikum unter den Gebildeten aller Provinzen eroberten. Der Mimus war ursprünglich ein naher Verwandter der Phlyakenposse, der seine Vertreter mit dem charakteristischen Attribut der Phlyaken, dem ungeheuren Phallus, ausstattete. „Der Mimus", sagt Hermann Reich, „hat alle Helden und Götter von ihrer Höhe herabgeholt und realistisch-humoristisch mit dem Phallus ausgestattet." Tertullian und Hieronymus haben zu ihrer Zeit noch den Ehebrecher Anubis, Die geprügelte Diana, Die drei gefoppten hungrigen Herkulesse gesehen. Während das römische Theater wie das griechische nur Männer als Darsteller auf der Bühne duldete, sind im Mimus von Anfang an Frauen aufgetreten, weil er ohne Masken gespielt wurde. Das Kleidungsstück, welches für den Mimus charakteristisch geworden ist, war eine aus lauter bunten Flicken zusammengesetzte Jacke, der Centunculus, die Tracht, die dem italienischen Harlekin durch Jahrhunderte verblieben ist. Wahrscheinlich ist dieses Kostüm aber nur dem Narren des Mimus eigentümlich gewesen, dem Stupidus, der stets mit kahlgeschorenem Kopf auftrat und dazu bestimmt war, fortwährend Prügel, am liebsten lautschallende Ohrfeigen zu bekommen. Er hatte die Rolle des späteren Hanswurst auszufüllen und hat zu dieser bunten Jacke wahrscheinlich auch eine Art Narrenkappe, den Tutulus, getragen, samt der Pritsche. Epigramme Martials beweisen, daß der Centunculus dem ganzen Rollenfach den Namen gab. Auf einem Grabgemälde der Tomba Bajetti bei Corneto ist ein Stupidus in seinem Bühnenkostüm abgebildet. Er trägt da ein kurzes Röckchen, das ein Muster von lauter kleinen Quadraten zeigt, jedenfalls die bunten Flicken, die dem Kleidungsstück seinen Namen „Hundertfleck" verschafft haben. Dazu auf dem Kopf eine hohe spitze Mütze mit Vertikalstreifen, auf der Spitze mit einer Quaste versehen. Die Fußbekleidung war ein sockenartiger Schuh mit glatter Sohle, so daß der Fuß auf dem Boden flach auflag. Man nannte den mimischen Schauspieler deswegen auch Planipes. Diese Kleidung wurde vervollständigt durch ein Mäntelchen von viereckiger Form, das Ricinium, das hauptsächlich den Frauen gebührte. Nach diesem Kleidungsstück benannte man die Schauspieler mit der Rollenbezeichnung: Riciniati. Wenn Apulejus dem Mimen auch im allgemeinen den Centunculus zuschreibt, so ist doch anzunehmen, daß er nur dem Narren zukam und die Vertreter der anderen Rollen in der Kleidung des gewöhnlichen Lebens auftraten. Choricius nennt einmal die verschiedenen Typen, die im Mimus auftraten und führt als solche Soldaten, Redner, Budiker, Wursthändler, Gastwirte, Herren und Diener, Winkelschreiber, verliebte Frauen und junge Leute aller Art an. Schon der Verdeutlichung des Bühnenbildes zuliebe, müssen diese wohl in der Kleidung ihres Standes aufgetreten sein. Es ist das um so mehr wahrscheinlich, weil selbst das Ehrenkleid des römischen Bürgers, die nationale Toga, im Mimus auf die Bühne gebracht wurde. Cyprian spricht einmal davon, daß der betrogene Ehemann in der Toga auf dem Theater erscheine.

Das Spiel ohne Masken, die Mitwirkung von weiblichen Schauspielern, das Auftreten in bürgerlicher Kleidung waren drei Faktoren, die die Eitelkeit und Rivalität unter den Auftretenden zu sehr begünstigten, um nicht ganz von selbst einen Luxus in der Kleidung herbeizuführen. Dieser hat in der Kaiserzeit sehr zugenommen. Lucius Messala, Statthalter von Achaja, schenkte einem Schauspieler den prächtigen Überrock seines eben verstorbenen Vaters und einer Schauspielerin die kostbare Tunika seiner Mutter. Diogenes gab einer Schauspielerin das Purpurkleid und den goldenen Kranz, die er vom König Alexander von Syrien erhalten hatte. Choricius, der seine apologia mimorum im Anfang des sechsten Jahrhunderts verfaßte, spricht von dem Reichtum und der kostbaren Kleidung der mimischen Schauspieler, zumal der der Frauen, die von Gold und Perlen strahlten.



Tragische Jungfrauenmaske. Gemälde aus Herkulanum im Museum in Neapel
Aus Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums

Die Schauspielerin Pelagia in Antiochien erhielt vom Volke ihres köstlichen Perlenschmuckes wegen den Beinamen Margarito. Die Geistlichkeit, die auf die mimischen Schauspiele besonders schlecht zu sprechen war, weil dieselben nicht nur die Götter des Olymp lächerlich gemacht, sondern ebenso die Mysterien der ersten Christen auf der Bühne parodiert hatten, auch die Umkleidungsszenen, wie die Taufe, bei der der Täufling weiße Kleider erhielt, haben von der Verschwendung und dem Prunk der Komödianten lebhaft gefärbte Bilder entworfen. Chrysostomus, der Goldmund, war ihnen besonders gram. Nach seinem Zeugnis traten die Schauspielerinnen nicht nur mit unbedecktem und unverhülltem Haupte auf, sondern sie frisierten ihr Haar auch noch kunstreich, legten Schminke auf und schmückten sich mit Gold, Silber und Perlen. Dazu trugen sie die prächtigsten

und verführerischesten Kleider, so daß derselbe Kirchenvater einmal christliche Ehefrauen ermahnt, sie sollten sich nicht mit Gold behängen und goldene Kleider tragen, wie die Schauspielerinnen tun. Sogar im Corpus juris (codex Theodos. lib. XV tit. 7 lex II) hat Hermann Reich eine Stelle entdeckt, in der von den kostbaren seidenen, goldgestickten Gewändern der Miminnen die Rede ist. Auch die Schauspieler belegt Chrysostomus mit seiner Verachtung. Die jungen Männer erschienen nach seiner Erzählung mit wallenden Locken, weibisch geputzt und nach weibischer Anmut strebend. Den Ruf der im Mimus auftretenden Schauspieler und Schauspielerinnen haben aber nicht erst die Kirchenväter verdorben, sie werden schon in den Satiren des Horaz zu dem liederlichsten Gesindel der Stadt Rom gezählt. Das Auftreten von Männern in Frauenrollen scheint im Mimus nicht gerade selten gewesen zu sein. In einer Posse des Pomponius, die Kalenden des März, wird einem Mann auf der Bühne seine Rolle als Matrone einstudiert. Charleys Tante kann also auf einen Stammbaum von respektablem Alter zurückblicken. In einer anderen Posse, den Macci gemini, wird ein Mann in den Kleidern einer Frau entdeckt und trotz seines Sträubens ausgekleidet.



Charaktermasken der neueren attischen Komödie. Polternder Vater. Zorniger Alter. Schmarotzer
Terrakotten aus Gräbern in Vulci und Corneto
Aus Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums

Der große Erfolg, den gerade der Mimus erzielte, und auf Kosten der literarisch wertvolleren Tragödie und Komödie dauernd beibehielt, rührte wohl auch davon her, daß er von jeher ohne Masken gespielt wurde und diesem Gebrauche auch dann treu blieb, als die anderen theatralischen Gattungen sich der griechischen Mode anbequemten und die Maske annahmen. Das römische Theater hat bis auf Pacuvius die Maske nicht gekannt. Die Schauspieler pflegten sich da zu schminken und auf der Bühne Perücken zu tragen, in der Art des griechischen Onkos, die man Galearia nannte. Ihre verschiedene Farbe weiß, schwarz und rot, deutete das Alter an. Nur die jungen römischen Bürger,

die in der Atellana auftraten, besaßen das Vorrecht, in Masken spielen zu dürfen, um unerkannt bleiben zu können. Erst als der literarische Stil der Griechen auf das römische Theater übertragen wurde, übernahm man mit Inhalt und Ausdruck auch die äußeren Formen, gerade wie man in Deutschland im 18. Jahrhundert die französische Tragödie mit samt dem französischen Bühnenkostüm rezipierte. Nach den Angaben des Donat soll Minicius Prothymus der erste gewesen sein, welcher unter dem Einfluß des Accius eine römische Tragödie in Masken hätte spielen lassen, Cincius Faliscus aber die erste Komödie in Masken vorgeführt haben. Der Schauspieler Roscius scheint als erster in der Maske gespielt zu haben. Als Cicero im Jahre 55 v. Chr. sein berühmtes Buch vom Redner schrieb, besannen sich alte Leute noch auf das Spiel ohne Maske. Man darf seine Einführung in Rom also etwa in das Jahr 100 v. Chr. setzen. Das Beispiel des Roscius hat jedenfalls dem Mißfallen einer älteren Generation zum Trotz die Einführung der Maske auf der römischen Bühne durchgesetzt. Nach Mommsen hinge ihre Einführung damit zusammen, daß Einrichtung und Instandhaltung des Bühnenapparates um diese Zeit von der Staatskasse übernommen wurde, die Maske immerhin mit Veränderungen der griechischen Mode. Da die römischen Schauspieler und Zuschauer auf das Mienenspiel nicht ganz verzichten wollten, so ließen sie die Masken mit so großen Öffnungen an Auge und Mund versehen, daß diese Teile deutlich unter der Maske zu erkennen waren, der Sinn der Maske also eigentlich in sein Gegenteil verkehrt wurde. Keinesfalls hat sich der Gebrauch der Maske auf dem römischen Theater so ausschließlich durchgesetzt wie auf dem griechischen. War sie hier ein Zubehör uralter Gebräuche des Gottesdienstes, so blieb sie in Rom eben nur eine fremde Mode, gegen die sich anscheinend dauernd eine Reaktion geltend machte. Wiederholt ist von römischen Schauspielern gefordert worden, daß sie die Maske beim Spiel ablegten, eine Zumutung, die nicht als Beschimpfung aufgefaßt zu werden braucht, sondern nur von einer tiefeingewurzelten Abneigung gegen den Gebrauch spricht. Die tragischen Masken der römischen Bühne werden den griechischen Mustern nachgebildet worden sein. Quintilian rühmt die Masken, in der die Traüer der Ärope, der dämonische Grimm der Medea, die tiefe Niedergeschlagenheit des Ajax, die Derbheit des Herkules in scharfen Zügen ausgeprägt waren. Wenn Kaiser Nero in der Tragödie auftrat, so pflegte er, wenn er Götter oder Heroen spielte, Masken mit seinen eigenen Zügen zu tragen, trat er aber als Göttin oder Heroine auf, erzählt Sueton, so ließ er die Maske mit den Zügen der Frauen ausstatten, die er liebte. Die komischen Masken scheinen ebenfalls den griechischen Vorbildern entsprochen zu haben, wenigstens decken sich die Namensverzeichnisse, wie sie Donat und Quintilian geben, völlig mit den griechischen Bezeichnungen. Sie laufen ebenfalls auf die stehenden Typen des strengen und des milden Alten, des Parasiten, Soldaten, Bauern, der Jünglinge, Huren usw. hinaus. Auch die Atellana mit ihren stehenden Charaktertypen, der dummen törichten oder geistesschwachen Männer, bediente sich der Masken. Im Pantomimus war die Maske nach Lucians Angaben besonders schön und maßvoll, ihr Mund geschlossen gebildet. Die Vorzüge, die der darstellerischen Kunst des Mimus dadurch

erwuchsen, daß er ohne Masken gespielt wurde, haben wohl dazu geführt, daß die Maske auch in der Komödie wieder abkam. Donat, der um die Mitte des 4. Jahrhunderts n. Chr. schreibt, berichtet, daß man zu seiner Zeit die Andria des Terenz bereits wieder ohne Masken spielte und alle weiblichen Rollen mit wirklichen Frauen besetzte. Es trat also eine Verschmelzung des Mimus mit dem kultivierteren komischen Genre ein.



Die Schmückung der Helena. Etruskischer Bronzespiegel im Kgl. Museum in Berlin
Aus Gerhard, Etruskische Spiegel. Bd. II. Berlin 1845

Literatur

Arnold, Bernhard. Über antike Theater-Masken. Verhdlgn. der 29. Versamml. dtscher. Philologen. Innsbruck 1874. Leipzig 1875.

Baumeister. Denkmäler des klassischen Altertums. 3 Bde. München 1885—88.

Bethe, Erich. Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum. Leipzig 1896.

Bieber, Margarete. Das Dresdener Schauspielerrelief. Bonn 1907.

. . . . Eine Kuchenform mit Tragödienszene. 75. Winckelmann-Programm. Berlin 1915.

Dierks, Herm. Über das Kostüm der griechischen Schauspieler in der alten Komödie. Archäolog. Zeitung. XLIII. 1885.

. . . . De tragicorum histrionum habitu scenico apud Graecos. Dissertation. Göttingen 1883.

Dieterich, Albr. Pulcinella. Pompejanische Wandbilder und römische Satyrspiele. Leipzig 1897.

Dümmler, F. Szenische Vasenbilder. Rhein. Museum. N. F. Bd. 43. Frankfurt 1888.

Geppert, C. E. Die altgriechische Bühne. Leipzig 1843.

Hense, Otto. Die Modifizierung der Maske in der griechischen Tragödie. Festschrift der Universität Freiburg zum Regierungsjubiläum des Großherzogs Friedrich. Freiburg 1902.

. . . . Der Kostüm- und Maskenwechsel des Chors in der griechischen Tragödie. Rhein. Museum für Philologie. N. F. Bd. 59. Frankfurt 1904.

Heydemann, H. Die Phlyaken-Darstellungen auf bemalten Vasen. Jahrbuch d. K. D. archäol. Instituts. Bd. I. 1886.

Jahn, Otto. Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs. München 1854.

Kaffenberger, Heinr. Das Dreischauspielergesetz in der griechischen Tragödie. Dissertation. Gießen 1911.

Körte, A. Archäologische Studien zur alten Komödie. Jahrbuch d. K. D. archäol. Instituts. Bd. VIII. 1893.

Körting, Gustav. Geschichte des griechischen und römischen Theaters. Paderborn 1897.

Leo, Friedr. Überlieferungsgeschichte des Terenz. Rhein. Museum für Philologie. N. F. Bd. 38. Frankfurt 1883.

Loeschcke, G. Korinthische Vase mit der Rückführung des Hephaistos. Mittlgen. des athen. archäol. Instituts. Bd. 19. 1894.

Maaß, E. Affreschi scenici di Pompei. Annali dell' Istituto di Corrisp. archeol. Bd. 53. Rom 1881.

Marx, F. Atellanae fabulae. Pauly-Wissowa. Realenzyklopädie. Bd. IV. Stuttgart 1896.

Müller, Albert. Lehrbuch der griechischen Bühnenaltertümer. Freiburg 1886.

. . . . Das attische Bühnenwesen. Gütersloh 1902.

Oehmichen, Gustav. Bühnenwesen der Griechen und Römer. München 1890. Iwan Müller, Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft V. 3.

Pollux. Onomasticon. Edidit adnotavit E. Bethe. Leipzig 1900.

Poppelreuter, Josef. De comoediae atticae primordiis. Dissertation. Berlin 1893.

Reich, Hermann. Der Mimus. 2 Bde. Berlin 1903.

Ribbeck, Otto. Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik. Leipzig 1875.
. . . . Agroikos. Abhandlungen der Kgl. Sächs. Gesellsch. der Wiss. Philol.-histor. Klasse. Bd. X. Leipzig 1888.
Robert, Carl. Die Masken der neueren attischen Komödie. Halle 1911.
. . . . Maskengruppen-Wandgemälde in Pompeji. Archäol. Zeitung. Bd. 36. 1878.
Schippke, Aemil. De speculis etruscis. Dissertation. Breslau 1881.
Schoene, Friedr. Gotth. De personarum in Euripidis Bacchabus habitu scenico. Leipzig 1831.
Smith, Cecil. Actors with bird-masks on vases. Journal of Hellenic studies. Vol. II. London 1882.
Sommerbrodt, Jul. Scaenica. Berlin 1876.
Studniczka, Franz. Beiträge zur Gesch. der altgriech. Tracht. Wien 1886.
Wieseler, Friedr. Das Satyrspiel. Göttingen 1848.
. . . . Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern. Göttingen 1851.
Wilamowitz-Möllendorff, Ulr. von. Die Bühne des Aischylos. Hermes. Bd. 21. Berlin 1886.
. . . . Euripides Herakles erklärt. 2. Bearbeitung. Berlin 1895.
Witzschel. Persona. Paulys Realenzyklopädie. Bd. V. Stuttgart.

Zweites Buch

Mittelalter

Drittes Kapitel

Die liturgische Feier

Das antike Drama ging dem Mittelalter verloren. Der Mime blieb ihm. Die Tradition der dramatischen Kunstform erlosch so völlig, daß man bald nicht einmal mehr wußte, was die Begriffe Tragödie und Komödie zu bedeuten hätten und wie Creizenach so richtig bemerkt, Dante seinem großen Gedicht nur deshalb den Namen der göttlichen Komödie geben konnte, weil ihm der dramatische Charakter dieses Gattungsbegriffes nicht mehr hinlänglich klar war. Tragödie und Komödie der Griechen und die nach ihnen gebildeten Werke der Lateiner verschwanden von der Bühne, verdrängt durch das lockere Gefüge des Mimus, der dem auf Kothurnen und in Masken einherstelzenden Kunstwerk den verständlicheren Realismus des täglichen Lebens entgegenstellte. Schließlich verfielen auch die Theatergebäude selbst, deren allmählicher Ruin seit dem 5. Jahrhundert festgestellt werden kann. Der Mime blieb. Es ist eine merkwürdige Beobachtung, daß wir in einem Zeitraum von Jahrhunderten nichts mehr von dramatischer Produktion hören und doch eine reiche Überlieferung hinsichtlich der Schauspieler aus eben dieser Zeit besitzen. Die zu einem großen Teil aus Versen des Euripides zusammengeleimte Tragödie Christus patiens und die angeblich in friesischer Sprache geschriebenen Dramen des Abt Angilbert füllen einen Zeitraum von sechs Jahrhunderten aus, und doch wissen wir, daß es an Schauspielern und Schauspielerinnen in dieser Epoche nicht mangelte. Wir hören von den Kirchenvätern, daß es in jeder größeren Stadt der alten Welt Scharen von Mimen gab, dürfen ihre Zahl also insgesamt auf viele Tausende beziffern; Hermann Reich denkt an Hunderttausende. Am Ende des achten Jahrhunderts warnte Alcuin einen jungen Freund, der nach Italien reisen wollte, vor den dortigen Mimen und wiederholt damit nur das Anathema, das Augustinus, Cyprianus, Lactantius, Tertullian und Chrysostomus gegen diesen Stand geschleudert haben. Der fränkische König Childebert wandte sich in seinen Konstitutionen 555 gegen Spiele und Schaustellungen in den Oster- und Weihnachtstagen. Das zweite Konzil von Cloveshou in Mercia verbot 747 alle Festlichkeiten, soweit sie noch drei Tage vor Ostern stattfanden. Das Konzil von Arles 813 und das Mainzer Konzil vom selben Jahr eifern gegen Aufführung von Schauspielen vor und in den Kirchen und der gleichzeitige Erzbischof Leidradus von Lyon hat sich bemüht, Karl den Großen gegen den Mimus und seine Vertreter einzunehmen. Es ist wirklich interessant, daß wir zwar nicht wissen, was

die Schauspieler in diesen Jahrhunderten gespielt haben und daß wir uns nur eine sehr ungefähre Vorstellung von ihren Produktionen bilden können, daß wir aber dagegen ziemlich genau wissen, wie sie gekleidet waren. Das Kostüm blieb Sieger. Wir wissen nichts mehr vom Inhalt der Stücke, aber wir kennen die äußere Form, in der sie auf der Bühne erschienen. Auch hier wieder dank einer langen Reihe geistlicher und weltlicher Verbote. Im Codex des Theodosius wird Schauspielern das Tragen von Goldstoffen und anderen köstlichen Geweben untersagt. Die Verordnungen der trullanischen Synode, die 692 in Konstantinopel abgehalten wurde, verbot die Verkleidungen von Männern in Weiberkleider und umgedreht, ganz speziell richten sich aber die Verordnungen gegen die Verwendung von Kleidern der Geistlichkeit und der Nonnen zu Zwecken weltlicher Aufführungen. Diese Verbote wiederholen sich so oft, daß sie schon dadurch beweisen, wie beliebt diese Art der Maskerade war und einen Rückschluß erlauben auf den Charakter der Vorführung, in dem solche Kleider benötigt wurden. In Byzanz hat schon die trullanische Synode dieses Verbot erlassen. In den Kapitularien Karls des Großen wird es wiederholt und findet sich auch in der Sammlung des Benedictus Levita. Die Glosse zu den Decretalen Innocenz' III. nimmt dies Verbot auf mit Berufung auf eine Stelle in den Authentiken, wo dem Mimen ausdrücklich die Benutzung des Nonnengewandes untersagt wird. Auch die Siete Partidas Alfons' des Weisen von Castilien machen sich diese Verordnung zu eigen. Die zahlreichen Stellen, die von dem Anzug frühmittelalterlicher Schauspieler berichten, scheinen dafür zu sprechen, daß wenn die dramatische Produktion aufhörte und keine Überlieferung die antike Bühne mit der des Mittelalters verband, im Kostüm die Tradition bestehen blieb und der Rock des Possenreißers das erste Jahrtausend hindurch der gleiche blieb, wie der des alten Mimus gewesen war und der des Harlekin der modernen Bühne geworden ist. Vor allem blieb ihm die bunte Farbe. Der byzantinische Kaiser Romanos I. Lekapenos schreibt einmal, er wolle nicht so buntscheckig angezogen sein wie ein Mime. Er äußerte nach Luitprand: ich mag nicht ausschauen wie ein Komödiant, der, um die Menge zum Lachen zu bringen, sich in die verschiedensten Farben kleidet. Ebenso schreibt Johannes Signiensis im Leben des heiligen Bischofs Beroald von den Possenreißern, die sich in geteilte Farben kleiden, so daß jede Seite ein anderes Aussehen habe. In der Chronik des Giovanni Villani wird von den großen Festen erzählt, die 1283 in Florenz stattfanden und aus der ganzen Lombardei wanderndes Volk in der Arnostadt zusammenströmen ließen. Der Chronist nennt dabei besonders die Bigerai, d. h. Leute, die in Tuch von mehreren Farben gekleidet waren. Im Anfang des 12. Jahrhunderts schenkte Theodoros Prodromos seinem Spaßmacher Satyrion einen bunten Mantel. Rigordus im Leben des Königs Philipp August bemerkt zum Jahre 1186, daß er Fürsten sah, die kostbare mit den verschiedensten Blumen geschmückte Gewänder, für die sie vielleicht 20 bis 30 Mark Silber bezahlt hatten, Komödianten schenkten, also gewissermaßen Teufelsdienern. Das Vertauschen der Kleidung von Männern und Frauen, die Annahme geistlicher Gewänder, die mit dem Zweck, zu dem sie angelegt wurden, den stärksten Kontrast bildeten, die herausfordernde zum

Gelächter anregende Art, in der die Mimen die Farben ihres Anzugs wählten, alles deutet darauf hin, daß der Schauspieler dieser Periode in erster Linie ein Spaßmacher und Possenreißer war. Darauf führen noch andere Kennzeichen ihrer äußeren Erscheinung, so die Haartracht. Während die Angehörigen der besseren Klassen sich in dieser Zeit das Haar lang wachsen ließen, schor es der Mime ab, wie es schon im Altertum der Calvus der Posse getan hatte. Synesius spricht im Lob der Kahlheit von dem Mimen, der ein



Die Frauen am Grabe. Aus einem Antiphonarium der Stiftsbibliothek St. Gallen, gezeichnet und geschrieben vom Einsiedler Hartker vor 1017
Aus Adolf Merton, Die Buchmalerei in St. Gallen. Leipzig 1912

paarmal am Tag zum Barbier gehen muß, um sich den Kopf rasieren zu lassen. Radulf Glaber erzählt, daß bei den Festen, welche die Hochzeit des Königs Robert von Frankreich mit Constanze von Aquitanien um das Jahr 1000 begleiteten, viele Spielleute aus der Auvergne und Gascogne zusammengeströmt seien und betont ausdrücklich, daß sie alle bartlos gingen und mit kurzgeschorenem Haar. J. Geoffroy von Monmouth in der Geschichte der Briten spricht von jemand, der sich Haar und Bart rasieren ließ, um den Beruf des Spaßmachers zu ergreifen. Das ist noch über diese Zeit hinaus so geblieben, denn in den Predigten Bertholds von Regensburg, im Bayerischen Landfrieden von 1244, im Bayerischen Landrecht von 1255, wird diese Art der Erscheinung erwähnt.

Zu der Tracht von Haar, Bart und Kleidern kommt schließlich noch ein Charakteristikum in der äußeren Aufmachung des Mimen: die Larve. Sie hat, wie die Quellen lehren, anscheinend den besten und wichtigsten Teil des Kostüms des Schauspielers gebildet und sie führt uns, genau wie im griechischen Altertum die Maske in die ältesten Zeiten der hellenischen Kultur zurückweist, auch hier in die Epoche eines sehr frühen Zustandes der Gesittung. Die Larve stellt den Zusammenhang her zwischen dem ursprünglichen Heidentum und dem aus der Fremde gebrachten künstlich und fast immer gewaltsam aufgepfropften Christentum. Sie hat so viel heidnische Elemente in das neue Wesen herübergerettet, daß die Kirchenlehrer niemals nachgelassen haben, gegen sie und die Vermummungen überhaupt zu eifern und anzukämpfen.

Gebärdentänze in Masken und Verkleidungen gehören zu den uralten Gebräuchen der Sonnenwende zur Weihnachtszeit. Karl Weinhold hat ihr Fortleben in Lied und Spiel in Süddeutschland und Deutsch-Österreich bis tief in das 19. Jahrhundert hinein nachgewiesen. Wie sich in Hellas die Tänzer, die den Dionysos verehrten, durch Bemalen des Gesichts und Verhüllen mit Blättern unkenntlich machten, so vermummte sich auch das Gefolge Wotans, wenn er als Schimmelreiter durch das Land zog. Seine Gesellen schwärzten sich das Gesicht oder nahmen Larven von grauenerregender Gestalt. So wurden sie zum Kinderschreck: Knecht Rupprecht in Mitteldeutschland, Klaubauf in Bayern, Grampus in Österreich, Bartel in Kärnten und Steiermark. Frühlingsfeste führten zu Vermummungen mit Laub und Blumen, bei denen, wie in England, noch im letzten Jahrhundert Jacks in the green mit geschwärzten Gesichtern und ganz in Kränze verhüllt, Tänze aufzuführen pflegten. Bei der Feier dieser Naturfeste lag, wie Wilhelm Wackernagel mit Recht hervorhebt, ein dramatisches Element schon in der Art der Verkleidung und der Gebärde. Der Tänzer wurde ganz von selbst zum Schauspieler, bestrebt, den Zuschauern dramatische Eindrücke zu vermitteln. Als man von der bloßen Färbung des Gesichtes zur Anfertigung von Larven fortschritt, boten sich als nächstes Objekt die Tiere der Umwelt, die jagdbaren, denen der Mensch nachstellte, die Haustiere, mit denen er in der vertrautesten Gemeinschaft lebte. Nicht nur die Menschenähnlichkeit der Tierphysiognomie forderte dazu heraus, ebenso die seelische Verbindung, die das Gedeihen von Mensch und Tier in einen Zusammenhang wechselseitiger Beziehungen von nachdrücklichster Wichtigkeit brachte. So finden sich unter den Masken, die am häufigsten genannt werden, Bär und Hirsch, Ochs, Esel und Kalb. Schon die Sermone des heiligen Augustin wenden sich gegen die Vermummungen in Tiergestalt und der 659 gestorbene heilige Eligius erhob seine Stimme gegen die schändlichen Neujahrslarven in Kalbs- und Hirschgestalt. Die gallikanischen Beichtbücher sind besonders reich an Bußsätzen für diejenigen, welche sich der Hirsch- und Kalbslarven bedienen. Auch die schon erwähnte trullanische Synode vom Jahr 692 verbot den Christen, komische, satirische, oder tragische Masken anzulegen. Thomas von Cobham, der 1313 als Bischof von Salisbury starb, führt in seinem Beichtspiegel unter jenen, denen die Absolution zu verweigern sei, zumal Minstrels auf, die schreckenerregende Larven tragen. Sie spielten wie



Die Frauen am Grabe. 10. Jahrh.
Nach einer Zeichnung einer Homilienhandschrift der Baseler Universitätsbibliothek
Aus Adolf Merten, Die Buchmalerei in St. Gallen. Leipzig 1912

Baudouin de Condé in seinen Contes de Hiraus beschreibt mit Vorliebe Hunde, Esel oder Vögel. In seinem Manuel de péchés aus dem Ende des 13. Jahrhunderts beschwert sich Wilhelm von Waddington über die Kleriker, welche es lieben, sich mit Masken herauszustaffieren. Das Verbot des Larventragens wird immer erneuert, ein Beweis für die Beliebtheit dieser Maskerade. Papst Innocenz III. verbot sie 1207 und noch im Jahre 1445 richtet die theologische Fakultät der Pariser Universität durch den Dekan Eustach de Menil eine Adresse an die Bischöfe und Domkapitel, in denen über das Maskentragen von Priestern und Geistlichen am Narrenfest zwischen Weihnachten und Neujahr lebhafte Klage geführt wird, denn sie tanzten verkleidet und maskiert, sogar im Chor der Kirchen. In den Rechnungsbüchern der Garderobe König Eduards III. von England werden für die Feste, die zu Weihnachten 1347/48 und 1348/49 stattfanden, auch die Larven aufgeführt, die zu den Kostümen als Drache, Pfau, Schwan usw. gehören. Für die Weihnachtsfeier in Ottford 1348 und das Dreikönigsfest in Merton werden Köpfe von Löwen, Elefanten und wilden Männern namhaft gemacht. In einer Bilderhandschrift des Romans d'Alixander von Jehan de Griese, der 1344 starb, sind Tänzer abgebildet mit Köpfen von Esel, Affe, Bock, Ochs, Vogel. Sie tragen dazu das Zeitkostüm, enganliegende Beinkleider und Leibröcke, die bis an die Knie reichen, mit breitem Schulterkragen, die mit Wappen bemalt sind. Der Stoff der Kleidung ist von verschiedenen Farben, mi-parti, was auch bei den Maskenkleidern der königlichen Garderobe hervorgehoben wird: Röcke von Buckram, von verschiedenen Farben. Das Hereinziehen der Tiergestalt in die Mummerei hat auch die Felle und Schwänze für die Maskerade nutzbar gemacht, ja sie schon seit sehr früher Zeit zu charakteristischen Abzeichen der

Kleidung von Spaßmachern und freiwilligen oder unfreiwilligen Narren gemacht. Als Cola di Rienzi 1347 den Ritterschlag empfing, trat bei den Festen, die bei dieser Gelegenheit stattfanden, auch ein Spaßmacher auf: ganz in eine Ochsenhaut gehüllt die Hörner auf dem Kopfe. So spielte und tanzte er, „er schien ein Ochse" sagt der anonyme Gewährsmann, den Muratori anführt. Ganze Kalbsfelle kleiden nach dem Renner die Toren und Narren, eine Eigentümlichkeit, die bis in das 17. Jahrhundert seine Geltung hatte, denn als Simplizissimus gezwungen wird, den Narren zu spielen, gibt man ihm ein Kleid von Kalbsfell mit der haarigen Seite nach außen. Weinhold hat in seiner Abhandlung über das Komische im altdeutschen Schauspiel noch mehr derartige Züge beigebracht. So waren auch in England noch zur Zeit Jakobs I. Kalbsfelle als Vermummungen beliebt. Der Prologsprecher eines Weihnachtsspiels damaliger Zeit hieß Captain Calftail und in Irland trat nach Sandys bis in das 19. Jahrhundert hinein der Narr im weihnachtlichen Mummenschanz in einer Kalbs- oder Kuhhaut auf. In seinem dem 10. Jahrhundert angehörigen Gedicht an Abt Peringer von Tegernsee beschreibt Fromund die Schwänze von allerlei Tieren, welche an dem Gürtel der damaligen professionellen Spaßmacher hingen. Dieser Ausputz mit den Anhängseln des tierischen Felles erstreckte sich besonders auf die Kopfbedeckung, daher der Fuchsbalg, welchen die Schemen nach der Erinnerung des späteren 13. Jahrhunderts als Kinderschreck am Hut trugen, wie es Konrad von Haslau beschreibt, daher die Eselsohren oder Hörner, mit denen die Kappe des Narren versehen wurde. Auf einem Friese der alten Kirche zu Marienhave in Ostfriesland tragen zwei Spaßmacher eine Art Hirschgeweih auf dem Kopf, einen Schmuck, den französische Narrengesellschaften späterer Zeit ebenfalls angenommen haben.

In dieser Tracht, dem Kostüm der Zeit, auffallend gemacht durch die Wahl der Farben und ihre Verteilung über den Körper, mit Larven von Tieren und allerlei komischen Anhängseln des Tierfelles ausgerüstet, dürfen wir uns den Schauspieler jener Jahrhunderte vorstellen, in denen das Schauspiel in künstlerischer Darbietung verloren gegangen oder auf Possenreißerei und Akrobatenkunststücke beschränkt war. Auch von ihnen finden sich gelegentlich Darstellungen, die das oben Gesagte bestätigen. Auf den ehernen Türflügeln von S. Zeno in Verona, die dem 11. Jahrhundert angehören, sieht man z. B. Salome vor ihrem Vater tanzen in einer Haltung, die sie mit so weit nach rückwärts gebogenem Körper zeigt, daß ihr Haupt fast die Erde berührt. Auf den Glasfenstern der Kathedrale von Bourges, aus dem 13. Jahrhundert, erscheint dieselbe Dame, durch ihre Perversität den damaligen Kirchenbesuchern schon ebenso interessant wie den heutigen Habitués der Sperrsitze, in einem roten Kleid mit grünem Besatz und grünem Gürtel, wie sie vor ihrem Vater auf den Händen tanzt. Da Salome auf den Bildern dieser Fenster wiederholt erscheint und immer in dem gleichen roten mit grün ausgeputzten Kleid, dürfen wir wohl darin einen Typus erblicken.

Der Schauspieler war vorhanden, aber es gab kein Schauspiel, in dem er hätte auftreten können. Dieses mußte erst neu erstehen, und es entstand in der Kirche. Schon

die ältesten Liturgien der christlichen Kirche verraten in ihrer Anlage den dramatischen Kunsttrieb, der den südlichen Völkern, unter denen sie entstanden sind, vielleicht stärker innewohnt als anderen. Sie sind auf Rede und Antwort angelegt und zeigen, wie etwa die Homilien des heiligen Fulgentius, der 533 starb, daß die Kirche damals schon das Fest der unschuldigen Kindlein ganz dramatisch beging, da die Mütter redend eingeführt werden. Ephorus von Edessa, gestorben 378, dichtet eine Antiphone, ein Gespräch zwischen der heiligen Jungfrau und den Weisen aus dem Morgenlande, von dem J. Fehr



Taddeo Gaddi: Die Auferstehung
Fresko in der Cappella degli Spagnuoli im Kreuzgang von S. Maria Novella in Florenz

annimmt, daß es am Dreikönigstage mit verteilten Rollen gesungen worden sei. Die Reden des im Jahr 403 verstorbenen Bischof Epihanius auf das Palmfest scheinen von Tänzen und Aufzügen begleitet worden zu sein, vielleicht sogar eine mimisch-dramatische Vorstellung des Einzugs Christi in Jerusalem dargeboten zu haben. Das ganze Ritual der römischen Kirche bekundet eine bemerkenswerte Vorliebe für Wechselgesänge und läßt in seiner auf Rede und Gegenrede zwischen Priester, Diakon und Volk gegründeten Form den dramatischen Kern nicht verkennen. Vor allem wurde die Messe seit der Zeit Gregor des Großen zu einer geradezu dramatischen Gedächtnisfeier des Opfertodes Christi, die sich täglich wiederholte, an den hohen Festen aber, zumal in der Osterzeit, durch auf zwei Chöre verteilte und mehrstimmig gesungene Responsorien den Charakter einer

Aufführung annahm. Aus diesen Responsorien ging erst der lyrische Dialog hervor, dann der szenische, der sich zwischen dem Vorsänger und dem Chor verteilte. Es war nur noch ein Schritt bis zum Schauspiel, nämlich den Gesangvortrag durch eine Handlung zu beleben und nur noch ein weiterer bis zum Theater, nämlich dieser Handlung durch Ausstattung mit Kostüm und Beiwerk den Schein der Realität zu verleihen. Die Zeremonien waren anfänglich höchst einfach. Man begnügte sich damit, am Karfreitag ein Kreuz aufzurichten und dieses nach dem Offizium in ein Stück Zeug einzuhüllen und in feierlichem Zuge nach einem Orte in der Kirche zu verbringen, der das Grab Christi vorstellte. Dieser Gebrauch findet sich am frühesten in einem liber consuetudinum zum Gebrauche in den englischen Klöstern aus der Zeit des König Edgar (959—975), aber es wird in der Vorrede gesagt, daß die darin geschilderten Gebräuche auch in auswärtigen Klöstern wie in Gent und Fleury-sur-Loire befolgt wurden. Es konnte nicht ausbleiben, daß das Verführerische solcher Andeutungen diese sehr bald weiter ausgestalten ließ und daß man von einem bloßen symbolischen Hinweis zur Nachahmung schritt. Solche Vorführungen waren, wie Creizenach bemerkt, eine Art Anschauungsunterricht für das Volk, das des Lateinischen unkundig war. Es faßte mit den Augen auf, was ihm mit dem Gehörsinn unzugänglich war. Die dramatische Vorstellung der Ereignisse aus der heiligen Geschichte sollte denselben Zweck haben wie die Gemälde in der Kirche, den Glauben des Volkes zu stärken. Der naive Zuschauer war geneigt, die lebhafte Darstellung der Begebenheiten aus der heiligen Geschichte als einen Beweis für ihre Wirklichkeit zu betrachten. Zur gleichen Zeit, in der man daran ging, dem Volke durch eine mimische Ausgestaltung des Gottesdienstes diesen interessanter zu machen, und dadurch vielleicht ein Gegengewicht gegen die weltlichen Darbietungen der Possenreißer zu schaffen, schritt man auch dazu, die Liturgie zu verbessern und zu verschönern, um auch dem Klerus höhere Genüsse zu bieten. Für den Gebildeten, der Latein verstand, war die ästhetische Befriedigung gedacht, für die ungebildete große Masse das mehr sinnenfällige Vergnügen. Man verlängerte die Offizien durch zahlreiche eingeschobene Stücke von beträchtlicher Länge, die sogenannten Tropen, die aus inhaltreichen und wohlklingenden Worten rhythmisch zusammengefügt die Liturgie bereicherten. Besonders war es das Kloster St. Gallen, das zur seelischen Vertiefung des Gottesdienstes beitrug. Hier haben am Ende des neunten Jahrhunderts Notker die Sequenzen, Tutilo die Tropen gedichtet, deren Einfügung in den Wortlaut der Lesestücke aus diesen die geistlichen Spiele hervorgehen ließ. Die Dichtungen dieser beiden deutschen Mönche haben St. Gallen zur Wiege des modernen Schauspiels gemacht, denn sie waren der Kern, aus dem sich in kürzester Frist das Mysterium entwickeln sollte. Die dramatische Kunstform des Mysteriums hat das ganze Mittelalter beherrscht und als höchste Blüte Shakespeare hervorgebracht. Wenn an der Ausgestaltung seiner Form auch alle Völker teilgenommen haben und die Franzosen vielleicht mehr noch als andere, so muß doch immer wieder betont werden, daß sie die Keime aus St. Gallen empfingen, von dem sie erst nach Limoges verpflanzt worden sind.

Der Kreis der kirchlichen Schauspiele beginnt mit der Auferstehungsfeier am Osterfest, die während der Matutin am Ostersonntag, zwischen dem Responsorium und dem Tedeum stattfand. Sie gründet sich auf vier kurze Sätze der Liturgie, die in dialogischer



Giotto: Krippenspiel unter Mitwirkung des heiligen Franziskus von Assisi
Gemälde in der Galleria antica e moderna in Florenz

Form abgefaßt waren und ursprünglich vom Chor und von zwei Halbchören wechselweise gesungen wurden. Dieser Keim, aus dem ein so reichblühender Baum erwachsen sollte, war in folgenden Sätzen beschlossen:

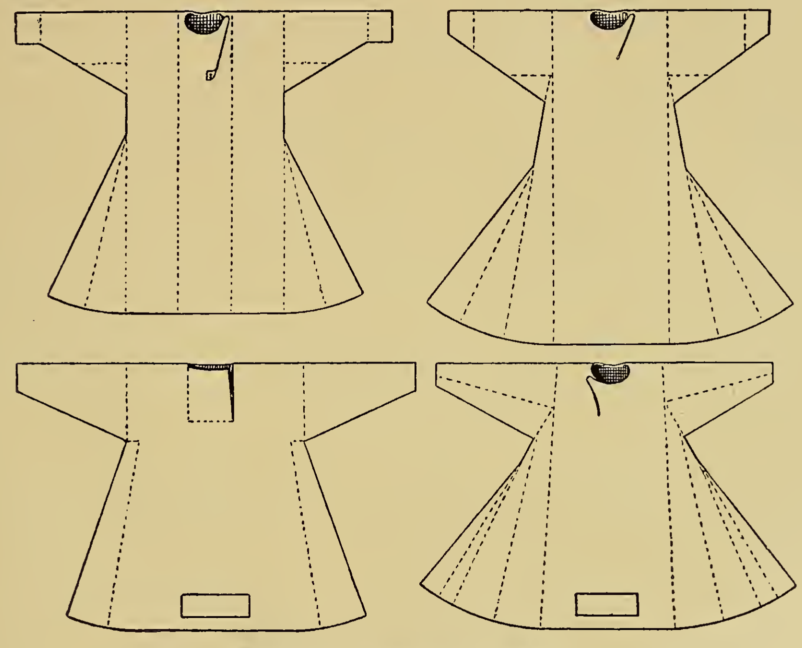
„Wen suchet ihr im Grabe, o Christusliebende?"

„Jesum von Nazareth, den gekreuzigten, o Himmelsbewohner."

„Er ist nicht hier, er ist auferstanden, wie er vorher gesagt hatte, nun geht und verkündigt, daß er auferstanden ist."

Diese in Frage und Antwort verteilte Auferstehungserzählung war zu einer dramatischen Darstellung außerordentlich geeignet und hat schon ziemlich früh dazu herausgefordert, die Worte nicht mehr auf ganze Chöre zu verteilen, sondern auf einzelne Personen, sowie es der Situation in der Tat entsprach. Die Rollenverteilung ging mit einer wenigstens symbolisierenden Kostümierung Hand in Hand. Die frühesten Beispiele begegnen uns in England. Die Concordia regularis des Bischof Ethelwold von Winchester, die zwischen 959 und 979 geschrieben worden ist, gibt das Szenarium der Osteraufführung des Quem quaeritis-Dramas: Während die dritte Lektion gesungen wird, lassen vier Brüder sich ankleiden, lassen einen von ihnen in eine Alba gekleidet ruhig am Grabe sitzen mit einer Palme in der Hand. Während das dritte Responsorium gesungen wird, lasse die drei übrigen kommen in Mänteln mit Weihrauchfässern in der Hand und lasse sie sich mit kleinen Schritten dem Grabe nähern, so, als suchten sie etwas. Dunstans Concordia in einer Handschrift des Jahres 967 gibt die gleiche Vorschrift: Vier Brüder sollen sich bekleiden, der eine mit einer Alba angetan, in der Hand eine Palme haltend, soll still am Grabe sitzen. Die drei anderen mit Mänteln sollen Weihrauchfässer tragen. Diese Inszenierung stellt die älteste Form des kirchlichen Osterschauspiels dar und war, wie Karl Lange in seiner Untersuchung über den Ursprung und die Entwicklung der liturgisch-dramatischen Auferstehungsfeier dargelegt hat, über das ganze Gebiet der römisch-katholischen Kirche verbreitet. Etwa 108 verschiedene aus Deutschland, England und Frankreich stammende liturgische Denkmäler wiederholen alle beinahe wörtlich die gleichen Vorschriften und zeigen, daß die Entwicklung sich überall in parallelen Bahnen vollzog. War es doch auch überall der gleiche Ritus mit den gleichen Geheimnissen und Symbolen, auf dessen Boden die Vorstellung erwachsen ist. Immer stellt ein Kleriker oder Chorknabe in einer Alba mit einer Palme in der Hand den Engel vor, der das Grab hütet, während die drei anderen gleichsam als die drei Marien in Mänteln auftreten. Die Anzahl der Engel wird hier und da von einem auf zwei vermehrt und die Kostümierung der drei Kleriker, welche die Marien darstellen, vervollständigt. Sie sollen nämlich, worauf besonders einige französische Offizien aus Tours, Soissons, Toul, Narbonne bringen, ihre Schultertücher über den Kopf nehmen. Augenscheinlich um die weibliche Rolle stärker zur Geltung zu bringen. In St. Blasien und in Hirsau hat man sich dieser Verfeinerung angeschlossen. In einem Antiphonar aus Fécamp, dem 14. Jahrhundert angehörig, ist man abermals einen Schritt weitergegangen und hat versucht, auch die drei Marien in ihrer äußeren Erscheinung weiter zu invidualisieren. Es wird nämlich angeordnet, daß der eine der drei Kleriker einen roten Mantel tragen soll, augenscheinlich der, welcher die Maria Magdalena darzustellen hatte, indessen die beiden anderen weiße Dalmatiken tragen sollen. Darstellungen solcher Aufführungen sind uns gelegentlich erhalten. So hat schon Mone auf die Miniatur einer Handschrift aus Reichenau hingewiesen, die Frauen mit Tüchern über dem Kopf am Grabe zeigt, in dem ein Engel sitzt, wahrscheinlich eine Erinnerung des Künstlers an eine Aufführung, der er irgendwo in Schwaben beigewohnt haben mochte. Paul Weber macht in demselben Zusammenhang

auf die Initiale D des Drogo-Sakramentars vom Jahre 850 aufmerksam, in der ebenfalls Frauengestalten mit Kopftüchern und Weihrauchfässern erscheinen, sicher auch eine Ableitung aus dem kirchlichen Schauspiel. Am bedeutungsvollsten in Hinsicht auf die Wirklichkeit der Aufführung möchten vielleicht die Bilder sein, die eben um diese Zeit in St. Gallen, von wo das liturgische Drama ausging, selbst entstanden sind. Es ist eine Miniatur in Hartkers Antiphonarium, vor dem Jahre 1017 entstanden und eine Federzeichnung in einer Homilienhandschrift in Basel. Die erstere zeigt den Engel und drei Frauen, von denen die vorderste über der Alba eine Casula trägt, die zweite den Engel



Schnitt der mittelalterlichen Alba
Aus Joseph Braun S. J., Die liturgische Gewandung. Freiburg 1907

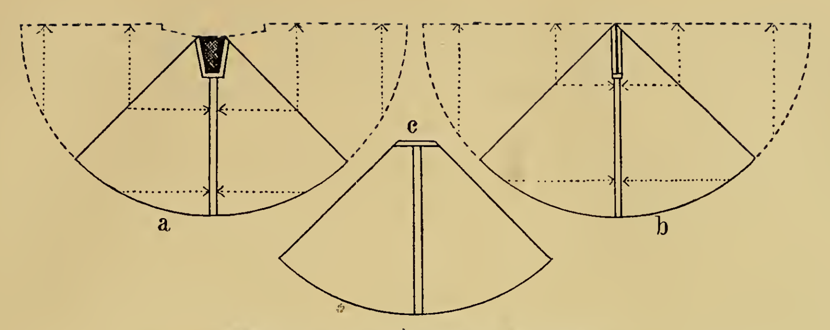
und nur zwei Frauen mit verschleierten Köpfen. Taddeo Gaddi hat im Kreuzgang von S. Maria Novella, Cappella degli Spagnuoli in Florenz, die Auferstehung genau so gemalt, wie sie in der Feier der Liturgie vor sich gegangen sein wird: Zwei Engel sitzen auf dem Grabe wie auf einem Altar, die drei Marien mit Büchsen in der Hand ganz verhüllt. Christus in Chorkleidern mit der Fahne.

In schneller Folge tat nun der theatralische Instinkt das seine, um durch Anreihung weiterer Szenen und Einschaltung anderer Sequenzen und Hymnen den dramatischen Gehalt auszubauen. Die zweite Stufe war die Hinzufügung des Wettlaufs zweier Apostel, Johannes und Petrus, nach dem Grabe. Für sie finden sich geringe Kostümvorschriften. In einer Handschrift aus dem Jahre 1260, welche die Osterfeier der

Stiftskirche in Zürich beschreibt, heißt es, daß während der Klerus die Antiphone: Currebant duo singt, zwei ältere und würdige Kanoniker in Kaseln als Petrus und Johannes zum Grabe gehen sollen, und zwar der Jüngere von ihnen schneller als der Ältere. In einem Brevier des 14. Jahrhunderts aus St. Florian heißt es nur im Ornat. In Dublin war Johannes weiß gekleidet und hielt eine Palme, während St. Peter rotgekleidet die Schlüssel seines Amtes trug.

Die dritte Stufe, diejenige, mit der das liturgische Auferstehungsdrama als abgeschlossen betrachtet werden kann, war die Erscheinungsszene Christi, wie sie in der neutestamentlichen Erzählung erhalten ist. Zum erstenmal findet sie sich in Handschriften des 13. Jahrhunderts, Nürnberger und Prager Antiphonarien sowie Offizien aus Orléans. In Nürnberg heißt es: Plötzlich soll die göttliche Person auftreten, gekleidet in eine Dalmatika, mit einer Kasel auf der Schulter, einer Krone auf dem Haupt und bloßen Füßen. In Frankreich, das die Fragen der theatralischen Inszenierung zweifellos mit Glück anzugreifen und mit Geschick zu lösen wußte, wird auch dieses Auftreten des Erlösers alsbald verfeinert und durch einen Kleiderwechsel interessanter gemacht. Schon im 13. Jahrhundert erscheint er nach den Vorschriften von Orléans in dieser Szene zweimal in verschiedenem Anzug, das erstemal als Gärtner, das andere Mal in einer weißen Dalmatika, den Kopf mit einer weißen Inful gekrönt, an der köstlich gefaßte Amulette hängen, in der Rechten die Kreuzesfahne, in der Linken ein Evangeliar haltend, als Auferstandener. Ein dem Bonamico Buffalmacco zugeschriebenes Fresko in Assisi zeigt diese Szene. Christus im Chorrock und Mantel mit dem Spaten in der Hand, vor Maria Magdalena, zwei Engel in Chorkleidern sitzen auf dem Grabe.

Das kirchliche Schauspiel, das zu Ostern den Auferstandenen leibhaftig vor Augen führte, hat die kirchliche Kunst in allerstärkster Weise beeinflußt. Wilhelm Meyer aus Speyer hat nachgewiesen, daß die mittelalterlichen Künstler die Auferstehung Christi überhaupt nicht vor dem Zeitpunkt dargestellt haben, in dem sie durch die Osterfeier dazu angeregt worden waren und daß es vor dem Jahre 1000 keine eigentliche Darstellung der Auferstehung gibt. Erst am Ende des 12. Jahrhunderts beginnen die bildlichen Darstellungen derselben, und wir dürfen daraus den Schluß ziehen, daß die kirchliche Feier erst um diese Zeit allgemeine Verbreitung erlangt haben wird. Christus steigt mit einem Bein voran über die Vorderwand eines Sarkophages, indem er bei der Aufführung vermutlich bis zu dem Augenblick versteckt war, in dem er aufzutreten hatte. In deutschen Miniaturen des 13. Jahrhunderts sagt Haseloff (Thüringisch-Sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts) ist dieser Typus allgemein verbreitet. Er scheint erst am Ende des 12. Jahrhunderts seine feste Ausbildung und weite Verbreitung erlangt zu haben. Anfangs ist Christus dabei mit Leibrock und Mantel, später nur mit dem Mantel allein bekleidet, selten fehlt das Labarum, die Kreuzesfahne in seiner linken Hand. Fast drei Jahrhunderte ist die Auferstehung so dargestellt worden, wie sie sich zuerst im 12. Jahrhundert unter der Herrschaft des geistlichen Schauspiels als wirkliches Ereignis dem Begriffsvermögen eingeprägt hatte. Noch Martin Schongauer und



Schnitt der mittelalterlichen Glockenkasel
Aus Joseph Braun S. J., Die liturgische Gewandung. Freiburg 1907

Israel v. Meckenem fassen den Auferstandenen in dieser Haltung auf, und im Passionsspiel Sebastian Wilds wird die Geste sogar genau so vorgeschrieben. Die frühen Bilder werden immer Reminiszenzen an den Gottesdienst des Ostertages enthalten, wenn wir auch nicht mit Sicherheit diese Quelle nachzuweisen vermögen.

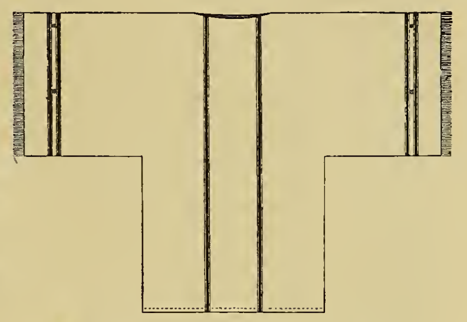
Das liturgische Auferstehungsspiel ist augenscheinlich einem so lebhaften Interesse begegnet, daß man es zu verlängern suchte, um Hörer und Zuschauer noch weiter zu fesseln. Dazu bot die Erscheinung des Auferstandenen, wie er dem ungläubigen Thomas gegenübertrat, oder wie er sich den nach Emaus wandernden Jüngern offenbarte, eine willkommene Veranlassung. Den Kern dieser dramatischen Feier, die bei dem Vespergottesdienst des Ostermontags stattfand, bildete das Gespräch zwischen Jesus und seinen Jüngern, wie es bei dem Evangelisten Lucas im 24. Kapitel zu lesen ist. Französische Offizien sind in den Szenarien und Bekleidungsvorschriften sehr genau. In Rouen heißt es: Zwei Kleriker, bekleidet mit Tuniken und darüber umgehängten Mänteln mit Stäben und Taschen wie Pilger, treten auf. Sie sollen Hüte auf dem Kopf haben und bärtig sein. Der ihnen begegnende Christus soll eine Alba tragen und ein Schultertuch, bloße Füße haben und ein Kreuz auf der rechten Schulter. Eine dabei mitwirkende Frau soll von einem Geistlichen dargestellt werden in Dalmatika und Schultertuch, das er nach Weiberart um den Kopf legen soll. Sehr viel ausführlicher ist schon eine Handschrift aus Orléans, welche die Spielanweisungen des Klosters Fleuri wiedergibt. Da heißt es: Zwei nur mit Tuniken Bekleidete, die ihre Kappen verstecken sollen, als hätten sie eine Chlamys an, mit Hüten auf dem Kopf und Stäben in der Hand, treffen einen Dritten, der den Herrn vorstellt mit einem Ranzen in der Hand, wohl als Pilger zurecht gemacht mit Hut auf dem Kopf in einer Tunika und bloßen Füßen. Der ungläubige Thomas, der hier schon mitspielt, ist mit einer seidenen Tunika und Chlamys angetan, hat ebenfalls einen passenden Hut auf und einen Stab in der Hand. Zu ihm tritt der Herr in weißer Tunika mit kurzen Ärmeln und darüber gelegtem roten Mantel mit einer weißen goldverzierten Inful auf dem Kopf und als Zeichen seines ausgestandenen Leidens ein goldenes Kreuz in der Hand. Noch einmal, zum drittenmal in dieser liturgischen Feier,

tritt Christus auf, wieder in weißer kurzärmeliger Tunika und rotem Mantel, eine Krone tragend, die aus dem (zusammengewundenen?) Schultertuch und dazwischen verflochtenen Amuletten besteht. Ein goldenes Kreuz mit Fahne in der Rechten, ein Evangeliar in der Linken haltend.

Der Osterzyklus mit der aus Frage und Antwort bestehenden Liturgie bot dem kirchlichen Drama die feste Unterlage, auf der sich weiter bauen ließ. Es bedurfte nicht einmal einer stark schöpferischen Phantasie, um die Szenen, die hier schon ursprünglich in dramatischer Steigerung einander folgten, und ganz von selbst und ohne Eingreifen einer nachhelfenden Hand auf einen Höhepunkt führten, weiter auszubauen und mit immer neuen theatralischen Effekten zu belasten. Durchaus nicht ebenso leicht lag die Sache bei der Weihnachtsfeier, deren Inhalt das Gemüt der Zuhörer zwar vielleicht lebhafter ansprach, deren liturgische Form aber nicht ebenso einwandfrei auf eine dramatische Darstellung zugespitzt war. So hat sich die kirchliche Weihnachtsfeier weniger einfach entwickelt, vielleicht weil hier ein stärkeres Eingreifen nach- und neuschaffender Phantasie nötig war, vielleicht auch, weil sich hier die verschiedensten Elemente vereint fanden, die, um überhaupt miteinander in Verbindung gebracht werden zu können, eine zyklische Darstellung forderten. Da war einmal die Geburt Christi im Stall, die zum Krippenspiel wurde, das Auftreten der Propheten, die auf die Menschwerdung des Gottessohnes hinwiesen und das Prophetenspiel zur Folge hatten, das Drama von der Hinschlachtung der unschuldigen Kindlein, das auf den 28. Dezember fiel, schließlich die Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande, die sich zwanglos mit der Anbetung der Hirten im Stall zu Bethlehem und dem Kindermord zu einem einzigen Drama verbinden ließ. So ist die Weihnachtsfeier von Anfang an reicher und mannigfaltiger gewesen und der Anlaß geworden, daß die einfache kirchliche Feier mit ihren bloßen Andeutungen schließlich zum Prachtschauspiel des Mysteriums wurde. Man hat sich schon bei den ältesten Formen der uns bekannten kirchlichen Weihnachtsspiele nicht wie bei den Osterspielen mit dem Wortlaut der Liturgie begnügt, sondern gleich zu einer der Apokryphen, dem Protevangelium Jacobi gegriffen, um zwei Figuren einzuführen, die mit der Handlung nur in sehr oberflächlichem Zusammenhang stehen und in den kanonischen Evangelien überhaupt nicht erwähnt werden. Man ließ die beiden Hebammen Salome und Zelomi auftreten, die der heiligen Jungfrau in ihrer schweren Stunde angeblich beigestanden haben sollten. Nach einem Troparium von Oxford aus dem 11. Jahrhundert standen zwei Diakone in weite Dalmatiken gekleidet hinter dem Altar und stellten die beiden Frauen vor. Sie fragten die Geistlichen, die als Hirten kamen, das Kind in der Krippe zu suchen: Wen suchet ihr in der Krippe? Ebenso begann die Feier in St. Gallen und in Rouen, dessen Krippenfeier von Martène beschrieben wird. Fünf Kanoniker ziehen als Hirten in den Chor und treten an den Altar, auf dem ein Marienbild aufgestellt ist. Sie tragen Tuniken und Schultertücher, während für die Hebammen auch hier die Dalmatika vorgeschrieben ist. Das ursprüngliche Krippenspiel ließ weder Maria noch das Kind selbst auftreten, sondern begnügte sich damit, sie in einer Figur auf dem Altare aufzustellen.

Der hl. Franz von Assisi errichtete 1223 im Tale von Rieti die erste Krippe, Giotto hat ihn gemalt wie er dabei selbst als Mutter Gottes funktioniert. Solche Aufführungen müssen also wohl zu Giottos Zeit noch stattgefunden haben.

Das Prophetenspiel, das einen beträchtlichen Bestandteil der Weihnachtsspiele ausmachte, entstand aus der Verlesung eines dem hl. Augustinus zugeschriebenen Sermon gegen Heiden, Juden und Arianer über den Glauben, der in vielen französischen Diözesen eine Lektion der Weihnachtstage bildete. In dieser Rede, die nicht von dem Kirchenvater herrührt, sondern zur Zeit entstand, als der Arianismus herrschte, treten als Zeugen für den wahren Glauben nacheinander auf: Jesaias, Jeremias, Daniel, Moses, David, Habakuk, Simeon, Zacharias, Elisabeth, Johannes der Täufer, Virgil, Nebukadnezar und die Sibylle von Tibur. Der auf theatralische Wirkung eingestellte Sinn kam sehr früh darauf, die Zitate, die diesen Persönlichkeiten in den Mund gelegt werden, auf einzelne Sprecher zu verteilen. „Es war eine allgemeine Bewegung," sagt Marius Sepet, „die im 10. und 11. Jahrhundert den Gottesdienst zum Theater hinstieß." So entstand aus einem einfachen, mit Zitaten gespickten Lesestück, das eigentlich ein Redner hätte vortragen sollen, eine dramatische Deklamation mehrerer. Dieses Prophetenspiel scheint eine weite Verbreitung innerhalb der französischen Kirche gefunden zu haben, ganz besonders beliebt muß es in St. Martial in Limoges und in Rouen gewesen sein. An letzterem Ort hat man wenigstens die Zahl der Sprecher bedeutend vermehrt, und den schon genannten noch: Amos, Aron, Balaam, Samuel, Hoseas, Johel, Abdias, Jona, Micha, Nahum, Zephanja, Hageus, Zacharias, Sohn des Zacharias, Ezechiel, Malachias und Zacharias, Vater Johann des Täufers hinzugefügt. Wo die dramatische Neigung sich so stark ausspricht, ist es fast selbstverständlich, daß auch der Inszenierung die größte Sorgfalt zugewandt wird. Gerade mit Bezug auf die Aufführung in Rouen sind wir über das Kostüm der auftretenden Personen genau unterrichtet. Moses in Alba und Chorrock hat Hörner auf dem Kopfe und einen langen Bart. Er hält in der einen Hand die Gesetzestafeln, in der anderen eine Rute. Jesaias ist bärtig, gekleidet in eine Alba, mit einer roten Stola um die Stirn, Aron bärtig, trägt bischöfliche Kleider, mit einer Mitra auf dem Haupt und hält in der Hand eine Blume. Jeremias, ebenfalls bärtig, in priesterlichen Gewändern, hat eine Rolle Pergament in der Hand. Daniel soll jugendlich aussehen und ein grünes Kleid anhaben. Er hält eine Pike. Habakuk wird als hinkender Greis in einer Dalmatika dargestellt. Er hat in einem Sack Wurzeln und lange Palmzweige, von denen er zu essen vorgibt. Er hält eine Rute, um die Völker zu züchtigen. Balaam, gut gekleidet mit Sporen, er reitet auf einem Esel. Samuel ist gekleidet wie



Schnitt der mittelalterlichen Dalmatika
Aus Joseph Braun S. J., Die liturgische Gewandung
Freiburg 1907

ein Klostergeistlicher. David trägt königlichen Schmuck, Hoseas ist bärtig, Joel bärtig mit verschiedenen Zieraten. Abdias wie Joel. Der kahlköpfige Jonas tritt in einer Alba auf. Michas ganz wie Abdias und Joel. Nahum soll einem Greis ähneln, Zephanja bärtig sein. Elisabeth erscheint in weißen Kleidern, man soll sehen, daß sie guter Hoffnung ist. Johannes der Täufer kommt mit bloßen Füßen. Virgil in den Kleidern eines Jünglings, hübsch angezogen. Nebukadnezar mit den Abzeichen der königlichen Würde, die Statuette eines Götzenbildes in der Hand. Die Sibylle hat eine Krone auf dem Haupt und ist als Frau angezogen. Die Wachen Nebukadnezars endlich in Waffen.

Dieses aus dem Sermo des hl. Augustinus entstandene Prophetenspiel war vermutlich schon seit dem 12., spätestens aber im 14. Jahrhundert auch über ganz Deutschland verbreitet und hat in verschiedenen Denkmalen unserer Kirchen einen künstlerischen Niederschlag hinterlassen. Paul Weber hat die wichtigsten derselben zusammengestellt und als das älteste bekannte Denkmal des Prophetenspiels die Wandgemälde in der Kirche S. Angelo in Formis bei Capua bezeichnet. Sie stammen aus dem Ende des 11. Jahrhunderts und führen 17 Gestalten vor. David und Salomo in königlichen sehr reich verzierten Gewändern mit Kronen auf den Häuptern, ihre Kleider sind kürzer und enger als die der Propheten, die weit und faltig sind und aus langem Rock und ebensolchem offenen Mantel bestehen. Auch die ältesten erhaltenen Glasgemälde Deutschlands, die Oberlichtfenster im Augsburger Dom, die in das 12., spätestens aber in das 13. Jahrhundert gehören, stellen die Propheten des Spiels dar. Die acht Figuren an der Goldenen Pforte zu Freiberg, berühmte Meisterwerke der deutschen Kunst der Hohenstaufenzeit, gehören ebenfalls in den Kreis dieses Spieles. Es sind links Daniel, Sibylle, Nebukadnezar, Johannes der Täufer, rechts Virgil, David, Elisabeth, Aron. So kehren sie auch im Inneren der Vorhalle der Liebfrauenkirche in Nürnberg wieder. So wie in einer späteren Zeit Bartel Zeitblom seine Prophetengestalten aus gothischen Fensteröffnungen lange Spruchbänder schwingen läßt, oder wie sie Hermann tom Ring über einer Brüstung aufstellt, dürfen wir uns vielleicht denken, daß die Aufführung stattfand. Die Sprecher hielten, um allen Zuschauern auch sofort kenntlich zu sein, auf großen plakatartigen Bogen Inschriften mit ihrem Namen oder ihren Sprüchen, was uns noch öfter begegnen wird. Sie stellten sich wohl auch auf den Emporen oder der Triforien-Galerie auf, um von dort aus mit ihrem Aufsagen einzufallen, wenn der im Chor oder im Schiff aufgestellte Vorsprecher das Zeichen gab.

Am einfachsten war jedenfalls die Vorbereitung zu der Darstellung des bethlehemitischen Kindermords. Eine Handschrift des 12. Jahrhunderts aus der Benediktinerabtei St. Benoit-sur-Loire gibt an, die Unschuldigen sollen in weißen Hemden im Kloster herumspielen.

Das Dreikönigsspiel scheint sich zuerst in Frankreich in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts ausgebildet zu haben. Es heißt z. B. in einem Offizium aus St. Martial in Limoges, daß drei Chorherren in seidenen Kleidern mit goldenen Kronen auf dem Kopfe und nach dem Beispiel der drei Könige mit kostbaren Gefäßen in den Händen

auftreten sollen. Der Aufzug dreier Könige, und noch dazu solcher aus dem Morgenlande, mußte die theatralische Schaulust mächtig anregen und so sehen wir denn, wie verhältnismäßig schnell sich gerade das Magierspiel zu einem großen Schaustück auswächst. Im Offizium von Besançon kommen zu den drei Königen schon drei Diener, die ihnen die Gefäße nachtragen. In einer Handschrift der Pariser Nationalbibliothek, die am Ende des 13. Jahrhunderts verfaßt, Gebräuche verzeichnet hat, die schon länger andauerten, haben die drei Kleriker, in Mänteln und mit Kronen geschmückt, schon ein größeres Gefolge mit Tuniken und Schultertüchern bekleidet. Hier treten sie auch nicht mehr vereint auf, sondern kommen von verschiedenen Seiten der Kirche her und treffen sich erst am Hochaltar, bringen also schon eine ganze Reihe verschiedener Momente ihrer Legenden zur Darstellung. Hugo Kehrer, der den heiligen drei Königen in Literatur und Kunst eine so eingehende Studie gewidmet hat, brachte auch die ältesten bildlichen Denkmäler bei, die dieses Spiel, so wie es sich wohl in den Kirchen vollzog, darstellen. Diese Monumente finden sich etwa gleichzeitig in der Kunst Deutschlands, Frankreichs und Italiens und führen in die Mitte des 12. Jahrhunderts hinauf. In Deutschland sind es Miniaturen verschiedener Bilderhandschriften, die früheste wohl im Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg zwischen 1165 und 1175 anzusetzen. Spätere, die etwa um das Jahr 1190 entstanden sein mögen, in einem sächsischen Evangeliar aus dem Zisterzienserkloster Hardehausen bei Warburg und in einem Evangeliar aus St. Peter, jetzt in Karlsruhe. In Frankreich sind es namentlich Reliefs an den Portalen einiger Kirchen dieser Zeit, welche lebhaft an theatralische Aufführungen denken lassen. So ein Relief im Türsturz der Kirche N. D. du Port zu Clermond-Ferrand, etwa um 1170 zu datieren, und das vielleicht zwei Jahrzehnte spätere im Tympanon der Annenpforte an Notre Dame in Paris. In Italien dürfte die älteste Vorführung des kirchlichen Spiels wohl im



Die Frauen am Grabe. Miniatur aus einem Perikopenbuch des Stiftes S. Peter in Salzburg, geschrieben vom Meister Bertolt in St. Emmeram im 10. Jahrh.
Aus Georg Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei. Leipzig 1901

Türsturz Gruamons am Seitenportal von S. Andrea in Pistoja zu suchen sein. Dieses Relief gehört dem Jahr 1166 an. In Miniaturen, Emaillen, Elfenbeindyptichen dieser Zeit ist die Vorstellung häufig genug und wird von diesem Zeitpunkt ab zu einem Lieblingsvorwurf der bildenden Kunst.

Solange der theatralische Instinkt sich damit begnügte, die in der Liturgie des Kultus reichlich vorhandenen dramatischen Anklänge nur stärker zu betonen, ließ er sie als eine festliche Bereicherung im Rahmen des Gottesdienstes bestehen. Die Ausführung der einzelnen Rollen geschah nur andeutungsweise, und lag in der Hand von Geistlichen, die aus dem Kreise der übrigen in Chor und Schiff anwesenden Kleriker nur wenig heraustraten und sich auch im Kostüm nicht von ihnen unterschieden. Das forderte schon die Dezenz bei der Beobachtung von Ort und Veranlassung. Die Neuerung, die mit der rollenweisen Verteilung der Gesangspartien von Chören auf Einzelpersonen stattfand, wird auch so noch groß genug gewesen sein, um Aufsehen und Verwunderung zu erregen. Man würde im Beginn der Bewegung wahrscheinlich selbst dann keine Kostümierung vorgenommen haben, wenn ein Wunsch danach laut geworden wäre. Die Frage des Kostüms hat aber entschieden anfänglich keine Rolle gespielt, sondern ist erst nach einem langen Zeitraum, als der Charakter der Kirchenspiele sich änderte und mehr und mehr weltlich wurde, als wichtig hervorgetreten. Man begnügte sich mit der gewöhnlichen Tracht der Geistlichkeit, die in der Zeit, als die Liturgie sich ihres dramatischen Inhalts zu entsinnen begann, also im 9. oder 10. Jahrhundert, von der der Laien im allgemeinen wenig abwich. Der Amtsornat der katholischen Geistlichkeit, hervorgegangen aus dem spätantiken bürgerlichen Anzug, setzte sich aus folgenden Hauptstücken zusammen: Die Alba, die tunica talaris der Römer, war ein mäßig weites Hemd, das bis auf die Füße herabging, lange Ärmel besaß, die sich am Handgelenk verengten und oben ein weites Kopfloch zeigte. Sie war meist von Leinen und völlig schmucklos. Erst seit dem 10. Jahrhundert wird sie gelegentlich auch von Seide angefertigt und vorne über dem Saum mit einem Besatz versehen, der in länglich viereckiger Form angelegt ist und oft mit Goldstickerei, selbst mit Perlen und Edelsteinen ausgefüllt wird. Zur Alba gehört ein Gürtel, der sie um die Taille zusammenhält. Um den Hals liegt über der Alba die Stola, ein langes schmales Band, häufig mit Kreuzen gemustert, das auf der Brust übereinandergelegt und durch den Gürtel gehalten wird. Die Dalmatika ist das Gewand, das der der Messe assistierende Diakon zu tragen hat. Sie ist ein Überziehkleid, hemdförmig wie die Alba, von ganz geschlossener Form, mit schmalen Streifen bunten Bandes besetzt und mit ebensolchen bis zum Handgelenk reichenden Ärmeln. In späterer Zeit erhält sie, wie die Alba, vorn über dem Saum ein viereckiges Ornament von mehr oder weniger reicher und kostbarer Ausführung. Man hat sie in der Zeit, als die Schellen Mode waren, um den ganzen unteren Saum herum mit kleinen Glöckchen besetzt. Das eigentliche Meßgewand ist die Casula, ein ganz geschlossener Überhang in Glockenform mit Kopfloch. Sie pflegte meist aus sehr kostbarem Stoff angefertigt zu werden, Seide und schwere Brokate waren nur eben gut genug, und sie wurden noch mit Stickereien

und Besatz von Gold, Perlen und Edelsteinen bis zum Übermaß verziert. Seit dem Ende des 12. Jahrhunderts tritt zu diesen Hauptkleidungsstücken noch das Pluviale, ein Mantel in der Form eines halben Kreises. Er bildet ein Festgewand, meist aus schwerem Stoff und möglichst noch reich verziert, durch Stickerei oder Besatz. Zur Vervollständigung des Anzugs gehören das Amictus oder Superhumerale genannte Hals- oder Schultertuch, ein länglich viereckiges Linnen, das häufig mit Stickerei versehen wurde, und als Kopfbedeckungen die als Mitra, Tiara oder Inful gestaltete spitze Mütze. Diese Kleidungsstücke sind es, in denen wir uns die Personen vorzustellen haben, die in den liturgischen Festfeiern die himmlischen, heiligen oder irdischen Wesen darstellten, von denen die Texte handeln. Wir sahen schon, daß die Alba und das Schultertuch dabei die größte Rolle spielen, zwei Kleidungsstücke, die durch ihre Form in der Tat manche Veränderung



Die Frauen am Grabe
Miniatur aus dem Psalterium der hl. Elisabeth, entstanden in Reinhardsbrunn um 1197
Aus Heinr. Swoboda, Das Psalterium der hl. Elisabeth. Wien 1898

mit sich vornehmen lassen. Wenn Geistliche das Schultertuch über den Kopf nahmen und sich damit verhüllten, so wie es die damalige Sitte von der verheirateten Frau verlangte, wird nicht viel Phantasie dazu gehört haben, sie auch wirklich für alte Frauen zu halten.

Das Kostüm der drei Marien hat, solange die Feier in der Kirche blieb und einen Teil der Liturgie ausmachte, keine Bereicherung erfahren. Die Vorschriften eines Prozessionale von Salisbury, das im 14. Jahrhundert geschrieben wurde, fallen in der Sorgfalt, die sie diesem Aufzug zuwenden, ganz aus dem Rahmen der anderen heraus. Allenfalls haben sich diese, wie Handschriften aus Tours, Châlons, Narbonne beweisen, noch zu der Angabe verstanden, daß die Kleidungsstücke der drei Marien weiß sein sollten oder, wie das Antiphonarium aus Fécamp, eine von ihnen rot anzuziehen. In Salisbury gab man ihnen Pelze als Unterkleider und seidene Mäntel als Oberkleider, hat also dem Kostüm der weiblichen Rollen eine ganz ungewöhnlich zu nennende Beachtung geschenkt.

Männer wie die Apostel, die den Wettlauf nach dem Grabe miteinander anstellen, behielten einfach ihre gewöhnliche Kleidung an und es war schon eine Mühewaltung mehr, wenn man sie, wie in Dublin, durch die verschiedene Farbe ihrer Kleider und Beigabe von Attributen im Kostüm voneinander zu unterscheiden trachtete. Daß man diese Mühe aufgewandt hat, zeigt uns, welche Wichtigkeit auch schon in den ersten Anfängen dramatischer Spiele einer entsprechenden Kleidung beigelegt wurde und wieviel Nachdenken darauf verwandt worden ist, diesem Kostüm den Schein der größten Natürlichkeit zu geben. Die Jünger, die nach Emaus wandern, sind tunlichst als Pilger gekleidet, deswegen sollen sie bärtig sein, weil ein auf der Reise Befindlicher sich den Bart nicht so häufig scheren lassen konnte wie daheim, deswegen sollen sie Hüte auf dem Kopf und Stäbe in der Hand tragen und Taschen umhaben. Vornehme Personen werden so reich ausgestattet, als die Umstände es nur irgend erlauben. Den drei Königen hat man zu ihren goldenen Kronen sicher die prächtigsten Dalmatiken und Mäntel gegeben und aus dem Schatz der Kirche die schönsten Reliquare herausgesucht, die sie dann in beiden Händen haltend allen sichtbar durch die Kirche trugen. Wo eine längere Reihe von Personen gleicher Ehrwürdigkeit nebeneinander auftritt wie im Prophetenspiel, da wird alles getan, um sie in den Augen der Zuschauer auch äußerlich zu kennzeichnen und auseinander zu halten. Sie sollen bärtig sein oder jugendlich wie Daniel, der augenscheinlich als Jäger gedacht ist. Die Könige wie Nebukadnezar und David tragen Kronen, der Hohepriester Aaron tritt als Bischof auf, eine Naivität, die gerade in den Zeiten, in denen sich eine starke Strömung gegen das Judentum bemerklich zu machen begann, rührend anmutet. Der Hohepriester der Juden war aber ihr Bischof, also zog man ihn ganz folgerichtig so an, wie der Hohepriester der Christen gekleidet war. So genau wie die Vorschriften in Rouen hinsichtlich der Ausstattung der Propheten waren, ebenso ausführlich verbreitet sich das Ordinarium von Laon über dieselben und verbindet die Vorschriften über die Art der Kleidung mit allerlei psychologischen Feinheiten des Auftretens. Johannes der Täufer mit langen Haaren trägt einen rauhhaarigen Rock; Nebukadnezar in königlichem Schmuck hat einen stolzen Gang; die Sibylle in Frauenkleidern mit langen aufgelösten Haaren, auf denen ein Epheukranz liegt, soll einer Irrsinnigen gleichen; Habakuk krumm und bucklig sein.

Auf die Charakterisierung der Person Christi wurde natürlich die meiste Sorgfalt verwandt. Schon die Nürnberger Anweisung, daß die göttliche Person auftritt in Dalmatika und Kasel mit einer Krone auf dem Haupte, deutet darauf hin, daß sie sicherlich so prächtig angekleidet war, wie es die Mittel des Gotteshauses nur irgend erlaubt haben werden. Die Erscheinung Christi ist auch die erste, bei der das liturgische Drama den starken Effekt eines Kostümwechsels anwendet. Nachdem Maria Magdalena ihn zuerst als Gärtner begrüßt hat, wobei der Geistliche, der die Rolle des Herrn zu spielen hatte, wahrscheinlich einen Spaten in der Hand trug, verschwindet er und erscheint wieder als Auferstandener in köstlichen Gewändern, in Rouen in seidenen Chorkleidern mit dem Kreuz. Dieses Verschwinden und Wiederauftreten, völlig umgekleidet, stellte an den Schauspieler

und die Lokalität gewisse Anforderungen, denen vielleicht nicht immer entsprochen werden konnte, so daß mehrere Jahrhunderte später im Bozener Passion die Partie des Salvator zwar von einem Geistlichen gegeben wurde, der Teil der Rolle aber, in dem der Spieler als Gärtner auftritt, wegen der Schwierigkeit des Umkleidens von einem anderen übernommen wurde. Das mag vielleicht auch hin und wieder in diesen liturgischen Feiern der Fall gewesen sein, ohne daß die Offizien für nötig hielten, sich besonders darüber auszusprechen. Bei dem Nachspiel der Osterfeier, der Wanderung nach Emaus, gehen ja einzelne Ordinarien, wie jene in Orléans und Fleury, soweit, einen dreimaligen Kostümwechsel zu verlangen, der in der Kirche mit ihrem von allen Seiten her sichtbaren Schauplatz nicht ohne Störung der Illusion zu betätigen war.



Agnolo Gaddi: Die Verkündigung
Gemälde in den Uffizien in Florenz

Der vorhandene Vorrat an Kleidern, der zur Verfügung stand, war weder sehr groß noch sehr mannigfaltig, und so ergab sich bald für gewisse Rollen ein typisch feststehendes Bild. So heißt es in einem Brevier des 14. Jahrhunderts aus St. Florian: Es seien sechs (Brüder) bereit in passendem Ornat. Einer in der Person des Engels, zwei in Gestalt der Apostel, drei als Marien, ohne daß der Schreiber nötig fände, diese Bekleidungsvorschriften näher zu spezialisieren. Die Kleidung der betreffenden Rollen wird als ohnehin bekannt stillschweigend vorausgesetzt. Dieses hat in späteren Zeiten, als der Charakter der liturgischen Spiele sich geändert hatte, große Veränderungen erlitten und ist nur bei einer Rolle ziemlich unverändert beibehalten worden, ja selbst bis in unsere Tage hinein typisch geblieben, bei dem Kleide der Engel. Paul Heinze hat in seiner Dissertation eine Zusammenstellung aller Vorschriften gegeben, die in den französischen Offizien über den Anzug der Chorschüler oder Diakonen gegeben worden sind, die bei den Osterfeiern den oder die Engel am Grabe darzustellen hatten. Alle Offizien sind darin einig, daß sie eine Alba tragen sollen und auch da, wo die Alba nicht ausdrücklich genannt wird, wie in Châlons-sur-Marne, wo es nur heißt in weißen Kleidern, oder auf dem Mont St. Michel, wo es heißt in weißen Dalmatiken, Rouen oder Narbonne, wo die Alba noch durch das Schultertuch ersetzt wird, wird stets die weiße Farbe betont. Diese Beobachtung darf auf England ausgedehnt werden. In Dunstans Concordia vom Jahre 867 soll der Bruder, der den Engel am Grabe vorzustellen hat, ebenfalls eine Alba anlegen, während man in deutschen Offizien weniger genau ist. Der Augsburger liber liturgicus aus

dem 11. bis 12. Jahrhundert sieht für die Diakone, welche die Engelrollen spielen, Dalmatiken vor, ebenso ein liber officiarius aus Trier aus dem 13. Jahrhundert, ein Brevier aus Gotha derselben Zeit. Erst ein Würzburger Brevier aus dem 14. Jahrhundert schreibt ausdrücklich für die Dalmatika die weiße Farbe vor, eine Bestimmung, der sich das Klosterneuburger Offizium anschließt, indem es für den Diakon in der Engelsrolle ein weißes Kleid fordert. Die Osterfeier von Soissons begnügt sich nicht mit den weißen Alben, sondern verlangt, daß die Engel darüber noch schneeweiße Dalmatiken anzulegen haben. Ein Abgehen von der weißen Farbe ist jedenfalls äußerst ungewöhnlich und nur sehr selten in den Offizien anzutreffen. So gibt eines vom Mont St. Michel den beiden Engeln, welche das Grab bewachen, rote Mäntel, eines aus Orléans läßt den Engel vergoldete Gewänder anlegen. Über die sonstige Ausstattung sind die Angaben ziemlich spärlich. Kopfbedeckungen werden eben nicht häufig verlangt, in Orléans eine Bischofsmütze, auf dem Mont St. Michel eine Krone. In Toul und Soissons sollen sie weiße Tücher auf dem Kopfe tragen, dieselben Schultertücher, deren sich die Geistlichen, welche die drei Marien vorstellen, zur Verhüllung ihres Hauptes bedienen. In deutschen Offizien findet sich die Kopfbedeckung der Engel erst in späten Handschriften, so in einem Ordinarium aus Hirsau aus dem 15. Jahrhundert und in einem Direktorium aus Rheinau. Einen von den üblichen ganz abweichenden Anzug gibt ein Ordinarium von Narbonne, es fügt dem weißen Chorhemd und dem weißen Kopftuch noch eine violette Stola hinzu, ferner rote Schleier vor dem Gesicht und schließlich noch Flügel an den Schultern. Diese Flügel, die so rasch das unerläßliche Kennzeichen der Engelskleidung wurden, finden sich hier zum ersten Male. Als Beiwerk führen die Engel einen Palmenzweig in der Hand. Die Rituale der Osterfeiern von Toul, Rouen und dem Mont St. Michel erwähnen ihn ausdrücklich, oder wenigstens einen Stab, der mit Blättern verziert wird, da ein Palmzweig in nordischen Ländern nicht gerade gewöhnlich war. In Rouen wird dem Engel ausnahmsweise eine Ähre in die Hand gegeben, in Orléans zu dem Palmzweig in der Linken ein Leuchter in die Rechte. Dieses Kostüm, wahrscheinlich noch ohne die Flügel, ist so rasch typisch für die Engelsrolle geworden, daß die späteren Offizien sich meist mit der Angabe begnügen: Zwei Knaben, angezogen wie Engel. So heißt es im Brevier von Clermont schon im 13. Jahrhundert, ebenso im Ordinarium von Sens aus derselben Zeit.

Das Engelskostüm aus den Anfängen der liturgischen Feier werden wir wohl am ehesten in den Buchmalereien der gleichen Jahrhunderte wiederfinden. Bei der außerordentlich großen Auswahl derselben können wir hier nur auf einzelne hinweisen, die uns besonders typisch erschienen sind. Die Engel zeigen, und das ist bei dem Schweigen der Texte über dieses Requisit interessant, schon in dieser Zeit sämtlich Flügel. Sie haben aber auch eine Bekleidung, die über die einfache Alba hinausgeht. Der Engel am Grabe in einem Homilienbuch der Baseler Universitätsbibliothek, das im 9. oder 10. Jahrhundert in St. Gallen entstand, hat außer der Alba noch einen Mantel umgelegt, ganz ebenso erscheint er in der gleichen Situation in dem Hartkerschen Antiphonarium, das ebenfalls

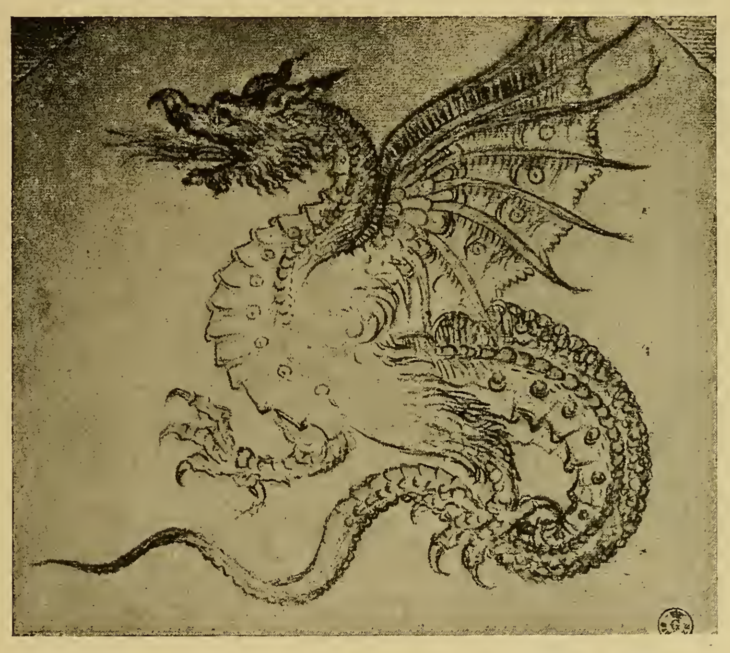
in St. Gallen vor dem Jahre 1017 ausgeführt wurde. Auch die in S. Emmeram in Regensburg im Beginn des 12. Jahrhunderts gemalten Handschriften geben den Grabesengel in dieser Gestalt: mit Flügeln und der Alba, über die ein Mantel drapiert ist. So erscheint er auch im Perikopenbuch der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, so im Perikopenbuch des Meister Berttolt im Stift St. Peter zu Salzburg. Im Psalterium der heiligen Elisabeth, das um 1200 in Reinhardtsbrunn in Thüringen ausgemalt wurde, ist er genau so ausgestattet. Dieser Anzug scheint ganz typisch gewesen zu sein. Ein in England im 11. Jahrhundert mit Federzeichnungen geschmücktes Evangeliar (Wadham College, Oxford) stellt den Grabesengel genau so dar. Noch der Sienese Duccio di Buoninsegna hat diesen himationartigen Mantel seinem Verkündigungsengel (Opera del Duomo in Siena) gegeben. Dieser Mantel verschwindet nicht so bald. Das Aussehen der Engel der ältesten Spiele ist in seiner ursprünglichen Gestalt vielleicht mit am reinsten bei den frühen Italienern zu finden. Giottos Engel in S. Francesco zu Assisi tragen die lange glatte Alba einmal gegürtet mit langen engen Ärmeln. Der Künstler hat das Kleidungsstück unten und an der Brust mit den großen Ornamentvierecken besetzt, welche gewöhnlich die Dalmatika auszeichnen, und einigen der Engel auch noch offene Mäntel gegeben. Die Engel auf der Krönung der heiligen Jungfrau in S. Croce zu Florenz tragen die gleichen langen Gewänder, aber mit Armeln, die am Ellenbogen in eine weite Glocke übergehen und darunter andere, ganz enge Ärmel zum Vorschein kommen lassen; auch sie tragen Mäntel. Agnolo Gaddi kleidet seinen Verkündigungsengel (Uffizien, Florenz) in eine Dalmatika, die mit Stickereistreifen besetzt ist und einen Mantel, während sein Zeitgenosse Niccolo di Piero Gerini seinem Auferstehungsengel die richtige Alba gibt, gerade wie der etwas spätere Gentile da Fabriano, dessen sämtliche Engelsgestalten die glatte einfache Alba tragen.

Viertes Kapitel

Passionsspiel und Mysterium

Das Kostüm der liturgischen Aufführung hat sich innerhalb des Rahmens gehalten, den ihm die Art und Beschaffenheit der geistlichen Amtskleidung vorschrieb. Noch im 18. Jahrhundert wird in Angers den Geistlichen, welche die Marien darstellen, vorgeschrieben, die Dalmatika anzulegen und sich mit dem Schultertuch den Kopf zu verhüllen. Diese liturgischen Feiern selbst aber verloren bald genug durch den immer größer werdenden Umfang ihrer Texte und die damit Hand in Hand gehende immer prunkvoller werdende Ausstattung ganz ihren ursprünglichen Charakter. Zwischen den Jahren 900 und 1200 etwa kristallisieren sich so viele und mannigfaltige dramatische Elemente um den ursprünglichen liturgischen Kern, daß ganz allmählich aus einem Gottesdienst in dramatischen Formen ein Schauspiel von gottesdienstlichem Inhalt wird. Schon im 12. Jahrhundert reiht der Festkreis des Kirchenjahres ein Schauspiel an das andere; er hat in dieser Zeit in kleinen Schritten den weiten Weg zurückgelegt, der den Gottesdienst der Messe mit seinen spärlichen symbolischen Andeutungen von den reichen Inszenierungskünsten des zyklischen Mysteriums trennt. Vorwärts und rückwärts der Auferstehungsfeier, die der Ausgangspunkt der ganzen Bewegung wurde, lagen so viele dramatische Szenen, daß sie zu theatralischer Ausgestaltung förmlich drängen mußten. Man brauchte nur in den Evangelien die einzelnen Etappen der Leidensgeschichte Christi durchzugehen, um ebensoviele hochdramatische Szenen vor Augen zu haben. Fügte man anfänglich den liturgischen Sätzen nur neue Sätze des Rituals hinzu, oder verlängerte sie durch Einschaltung von Hymnen und Sequenzen, so war damit der Weg beschritten, der ganz von selbst von der Umstellung der Texte zur Umdichtung derselben und schließlich zur Erfindung neuer führen mußte. So haben sich um die Höhepunkte des Kirchenjahres Ostern und Weihnachten nach und nach jene Feiern gruppiert, die unter der Hand theaterfroher Geistlicher zu ganzen Schauspielen wurden, das Offizium zum Drama und den Altar zur Bühne machten. Die liturgische Feier hatte damit begonnen, einen einzelnen Vorgang aus dem Leben des Erlösers andeutungsweise dramatisch zu beleben. Das Mysterium endete die damit angeregte Bewegung dadurch, daß es das ganze Leben des Heilandes in einer langen Kette von Szenen möglichst detailliert und realistisch vor Augen führte. Dieses allmähliche, Jahrhunderte lang fortdauernde Anschwellen des dramatischen Inhalts mußte folgerichtig den Rahmen der Liturgie sprengen und sie selbst

schließlich, indem es sie immer mehr mit weltlichem Geist erfüllte, aus der Kirche herausführen. Schon die Unmöglichkeit, die liturgischen Feiern, in die bald mit dem Salbenhändler, der den drei zum Grabe wandernden Frauen Spezereien verkauft, ganz profane Elemente eindrangen, immer mit Personen der Geistlichkeit allein durchzuführen, mischte Laien in die Aufführungen und erweiterte damit den Kreis der Beteiligten in sehr bezeichnender Weise. Das Volksmäßige drang ein. Neben den gelehrten Geistlichen stellte sich der ungelehrte Laie, neben dem Latein, das der Menge unverständlich war, erklangen die Laute der Muttersprache, die jedermann verstand, neben dem prunkenden Amtsornat



Niccolo Caparra: Drache. Handzeichnung in den Uffizien in Florenz

der Kleriker sah man Kleider und Waffen, die von Haus und Straße vertraut waren. Hatte der Gottesdienst der römischen Kirche mit seiner reichausgebildeten Liturgie es sich anfangs angelegen sein lassen, die heidnischen Gebräuche und Feste, die er nicht verdrängen konnte, in ihrer Bedeutung mit Symbolen des Christentums zu verhüllen, so mußte er doch darnach trachten, dem Volk eine Entschädigung für das zu bieten, was er ihm untersagte. Die heidnischen Sonnenwendfeiern waren verboten, aber die kirchlichen Feiern dem Laien doch nicht ohne weiteres verständlich. Wollte man diese anziehen, so mußte man dafür sorgen, daß sie in der Kirche etwas sahen, was sie begriffen und verstanden, daher die Einführungen weltlicher Szenen in die Spiele, daher der Gebrauch der Landessprache, daher die Mitwirkung von Laien. In Beauvais führten die Studenten bereits 1140 ein Spiel von Daniel auf, in dem französische Stellen in den lateinischen Text gemischt

waren. So durchlief das Drama in diesen Jahrhunderten drei deutlich zu trennende Phasen. Es ist in seinen Anfängen streng liturgisch und beschränkt sich darauf, die dialogisierten Stellen deutlicher als vorher herauszuheben. Auf der zweiten Stufe erscheint in Umdichtungen oder Neudichtungen der Vers und mit ihm die Vulgärsprache. Auf der dritten Stufe endlich ist es mit weltlichem Inhalt so angefüllt, daß die Liturgie zum Profanschauspiel wird, sein Inhalt ist zwar noch erbaulich, Zwecke, Ziele und Mittel aber rein weltlich.

Das Eindringen weltlicher Elemente in die liturgischen Texte beginnt schon sehr früh. Im Wettlauf der beiden Apostel nach dem Grabe, welcher der Auferstehungsszene folgt und sich in einem Augsburger liber liturgicus bereits im 11. Jahrhundert findet, machte sich dieses Eindringen zuerst bemerklich. Es bringt die ersten komischen Elemente in die heilige Handlung, denn es wird an dieser Stelle gefordert, daß der eine der beiden Apostel schneller sein solle als der andere und um dies zu motivieren, muß Petrus, der ältere von beiden, hinken. Er wird damit zur komischen Figur, denn es ist bekannt, daß leibliche Gebrechen oder Verunstaltungen dem Volke stets willkommenen Anlaß zu Spott und Gelächter gegeben haben. Rasch wird der lahme Petrus auch zum Trunkenbold, der sich mit seinem Genossen streitet, ihm die Flasche ausleert und endlich gar Dieb geschimpft wird. Hier war die Komik aus der Situation geschöpft, die im Evangelium gegeben war. Sie muß wohl so gefallen haben, daß man zu der freien Erfindung neuer komischer Szenen geschritten ist. Die erste ist die des Salbenhändlers, von dem die drei Marien Spezereien kaufen wollen. Sie erscheint zum erstenmal in einem Texte aus Tours, den Coussemaker nach einer Handschrift des 12. Jahrhunderts veröffentlicht hat. Aber etwa gleichzeitig auch schon im ältesten deutschen Osterspiel von Muri, das in das Ende des 12. oder in den Anfang des 13. Jahrhunderts gehört, ein überraschender Beweis dafür, wie schnell derartige Einschiebsel sich von einer Kirche zur anderen verbreiteten und welchen Anklang sie überall gefunden haben müssen. Die Szene mit dem Salbenhändler, durch nichts motiviert, als durch die Absicht, einen komischen Seitensprung inmitten der heiligen Handlung zu machen, bezeichnet den Anfang unserer Posse. Denn wie auf die Gestalt des Petrus, nachdem er einmal hinken muß, rasch weitere komische Zutaten gehäuft werden, so ging es auch hier. Zu dem Kràmer kommt seine Frau, sein Knecht, ein zweiter Knecht und ehe man sich's versieht, ist mitten in der Auferstehungsfeier eine Posse entstanden mit Ehebruch und Prügelei. Der Knecht Rubin, frech und gefräßig wie der Sklave in der alten Komödie, ist mit samt seinem Unterknecht Pusterbalg, manchmal sogar zwei Adjutanten, Pusterbalg und Lasterbalg, das Prototyp aller komischen Bedientenrollen der späteren dramatischen Literatur geworden. Vom Auferstehungsspiel aus hat er sich überallhin Bahn gebrochen und die Rollen der Knechte und Bauern zu den erfolgreichsten im Repertoire der Mysterien gemacht. Im englischen Towneley Mysterium der Tötung Abels ist Kain ein grober Yorkshire-Bauer die wirkungsvollste komische Figur, in der zur gleichen Folge gehörigen Anbetung der Hirten der Hammeldieb Mak derjenige, der immer die Lacher auf seiner Seite hat. Aber es war nicht genug damit, daß man die

untergeordneten Persönlichkeiten der Handlung zu Trägern der Komik machte, der einmal beschrittene Weg war zu verführerisch, um nicht darauf weiterzugehen, und sogar ehrwürdige oder von rechtswegen Furcht einflößende Rollen mit komischen Motiven auszustatten. Zu den Ehrwürdigen gehört in erster Linie der heilige Nährvater Joseph, der in einer, moderne Gefühle jedenfalls, höchst eigentümlich berührenden Weise psychologisch ausgestaltet wird. Griesgrämig und trunksüchtig muß er sich mit Wirt und Mägden zanken, mit der heiligen Jungfrau um sein Fläschchen streiten. Ehrwürdig müssen wir wohl auch die heiligen drei Könige nennen, und doch erhielten sie, wie Grimm ausführt, seit dem 15. Jahrhundert ihren Anteil an dem Drolligen, das sich der Spiele bemächtigt. Von jeher hieß einer der drei Kaspar in den Mysterien. Er trat als Wortführer und zugleich mit geschwärztem Gesicht als Mohr auf, wodurch ihm der Schein einer lustigen Person mitgeteilt wurde. Man faßte die drei Könige als Vertreter der drei Lebensalter auf und zugleich als Repräsentanten der drei Weltteile. Erst im 14. Jahrhundert wird es Sitte, den Jüngsten als Mohren erscheinen zu lassen. In den Darstellungen der älteren Kunst sind alle drei Könige noch weiß, z. B. bei Giotto. Das früheste, bis jetzt bekannte Gemälde, auf dem der eine der drei Könige als Mohr gekennzeichnet wird, ist die Anbetung Gentiles da Fabriano aus dem Jahr 1423, in der Florentiner Akademie. Nach Carl Meyer hat dieser Künstler den Mohrenkönig in die Kunst eingeführt. Durch die schwarze Gesichtsfarbe ging die Person des Königs aus dem Mohrenland durch eine merkwürdige Gedankenassoziation, eine Verbindung mit dem Bösen ein. „Von Kaspar kam, und zwar schon früh von der Bühne herab wie vieles andere, der schwarze Kaspar, der Teufel."



S. Georg. Fresko in S. Zeno in Verona

Unter die Furchterregenden rechnen wir Herodes, der in der Sternfeier in Nevers zuerst in das Magierspiel eingeführt wird und dadurch, daß er das böse Prinzip sichtbar in der Handlung vertritt, eigentlich erst das richtige dramatische Leben zum Ausdruck bringt. Er ist das böse Prinzip, aber die Spieler nehmen ihn doch nie ganz ernst. Er wird immer halb und halb als komischer Polterer aufgefaßt, dem seine Knechte mitunter die stärksten

Dinge ins Gesicht sagen. So in einem St. Galler Spiel von der Kindheit Jesu aus dem 14. Jahrhundert, wo Herodes' Narr ihn über die Mission der heiligen drei Könige nicht ohne Hohn und Spott aufklärt. Komische Figuren sind von vornherein die Teufel, die seit dem Ende des 11. Jahrhunderts im geistlichen Spiel auftreten, in dem aus Benediktbeuern stammenden Spiel von der Geburt Christi wohl zum erstenmal nachzuweisen sind. Ihre Rolle wächst an Ausdehnung und Bedeutung geradezu lawinenartig, wozu, wie wir noch sehen werden, Kostüm und Ausstattung nicht unerheblich beigetragen haben. Das Einmischen so zahlreicher, ganz profaner Faktoren in das kirchliche Spiel mußte die Würde der liturgischen Feier beeinträchtigen, entsprechen so manche dieser Szenen doch weder dem Ort, an dem sie stattfanden, noch der Gelegenheit. Es ist daher nicht ohne kirchliche Verbote abgegangen und nicht ohne lebhaft geführte Klagen von seiten Ernsthafter. An dieser Reaktion lassen sich die Fortschritte ermessen, die das Spiel bei seiner Umwandlung von der Feier in das Schauspiel machte. Die Jahreszahlen ergeben wenigstens mit Sicherheit die Termine, an denen die Spiele schon einen großen Umfang und nennenswerte szenische Ausstattung erreicht haben mußten. Gerhoh von Reichersberg (1093/1169) hat in seinen Schriften zu wiederholten Malen darüber Klage geführt, daß dem Theater zu seiner Zeit ein so großer Platz in der Kirche eingeräumt werde. In seinem Kommentar zu den Psalmen schreibt er über sein Kloster in Augsburg, in dem die Mönche nie im Dormitorium schliefen, noch im Refektorium aßen, außer an den Festtagen, wo sie den Herodes spielten, die Hinschlachtung der unschuldigen Kinder oder andere theatralische Spiele aufführten. Lebhaft beklagt er selbst, daran teilgenommen zu haben und als Schulvorsteher sogar die Jünglinge zum Mitspielen veranlaßt zu haben. In einer anderen Schrift de investigatione Antichristi vom Jahre 1162 oder 1163 beschwert er sich darüber, daß Geistliche selbst die Rollen von Teufeln, Weibern oder Soldaten übernehmen. Auch seine Zeitgenossin, die Äbtissin Herrad von Landsberg sieht in den theatralischen Spielen eine Entweihung des Gotteshauses. Beiden ist anscheinend der Realismus anstößig, mit dem die Durchführung der Rollen, zumal in der Echtheit des Kostüms, betrieben wurde. Das geht aus dem Wesen des Theaters überhaupt hervor. Wie sehr auch alles, was mit der Bühne zusammenhängt, auf einem Vertrage beruht, der stillschweigend zwischen den Schauspielern und den Zuschauern abgeschlossen wird, so gewiß geht doch auch das Streben aller auf der Bühne Stehenden dahin, der Konvention so wenig wie möglich zu überlassen und Ausstattung und Kostüm so getreu oder so prächtig als irgend möglich hinzustellen. Dieses Streben auf die liturgische Feier angewandt, mußte alle die üblen Folgen haben, die aus dem Mißverhältnis zwischen einem bloß symbolisierenden Gottesdienst und seiner immer gröberen realistischen Inszenierung entsprangen und zur Reaktion gegen die Form führen, die für kirchliche Verhältnisse unpassend geworden war. Im nächsten Jahrhundert drängen sich denn auch die Verbote. Papst Innocenz III. verbot 1210 die Aufführungen dramatischer Spiele in den Kirchen und das Tragen von Masken. 1227 erneuert die Kirchenversammlung von Trier dieses Verbot, an das die Synoden von Utrecht 1293 und Worms 1316 erinnern. Der Erzbischof von

Gnesen untersagte 1326 den Geistlichen seines Sprengels sogar bei solchen Aufführungen anwesend zu sein. Da die Synoden von Utrecht und Worms ausdrücklich auch über die Masken Klage führen, die bei diesen Spielen benutzt wurden, so erfahren wir dadurch etwas von deren Gebrauch.

Seit diesem Zeitpunkt war das religiöse Schauspiel aus der Kirche verbannt, aber es empfing dadurch nur neue und frische Impulse. Die Schranken, welche der geweihte Schauplatz seiner Entfaltung bis dahin gesteckt hatte, fielen und frei von allen Hemmungen konnte das Mysterium nun die eigentümliche Form seiner Kunstgattung ausbilden.



Paolo Uccello: S. Georg. Gemälde im Besitz des Grafen Lanckoronski in Wien
Aus Schubring, Cassoni. Leipzig 1915

In dieser Zeit beginnt eine neue Periode des Schauspiels, dessen Endabsicht die Darstellung des Lebensganges Christi wird. Die Dichtung der nächsten drei Jahrhunderte ist auf dieses Ziel gerichtet. In Deutschland sind in dieser Entwicklung drei deutlich erkennbare Perioden zu unterscheiden, von denen fast jede mit einem Jahrhundert zusammenfällt. Die erste füllt das 13. Jahrhundert und nimmt Bayern zum Ausgangsort, wo Benediktbeuern ein Mittelpunkt dramatischen Kunstschaffens ist. Die Texte sind lateinisch und entstammen fast ausschließlich dem Ritual. Sie werden gesungen und unterscheiden sich nur wenig von der dritten Stufe der entwickelten Osterfeier. Hier und da erscheinen Verse in deutscher Sprache, Handlung wird nur markiert. Der zweite Abschnitt gehört

dem 14. Jahrhundert an. Das Spiel ist schon zum wirklichen Drama fortgeschritten und bedient sich in überwiegendem Maße der deutschen Sprache. Die dritte Periode ist das 15. Jahrhundert, das zugleich mit dem Aufblühen der Städte eine Hochblüte dieser bürgerlichen Kunstübung heraufführt. Die Passionsspiele dieser Zeit sind dramatisch außerordentlich lebendig und gefallen sich darin, die hergebrachten traditionellen Szenen immer weiter auszuführen und durch neu dazu erfundene zu überraschen. Das liturgische Drama war zum Schauspiel geworden, aus dem Gotteshause verwiesen, die liturgische Feier des Kultus blieb der Kirche und behielt im Wechsel der Feste auf ihre ursprüngliche Form zurückgeführt auch ihre alte Bedeutung. Diese Form hat sich nach und nach zurückgebildet und den dramatischen Kern wieder in der Liturgie verpuppt. Das Schauspiel führte von nun an sein Eigenleben in den mannigfaltigsten Formen und unter den verschiedensten Einflüssen, einfacher oder reicher, je nach den Mitteln, die zu seiner Inszenierung zur Verfügung standen. Wir dürfen Wilhelm Meyer ohne weiteres beistimmen, daß die ausgebildete und die primitive Form nebeneinander fortbestanden und bis in die spätesten Zeiten hinein gleich häufig gespielt wurden.

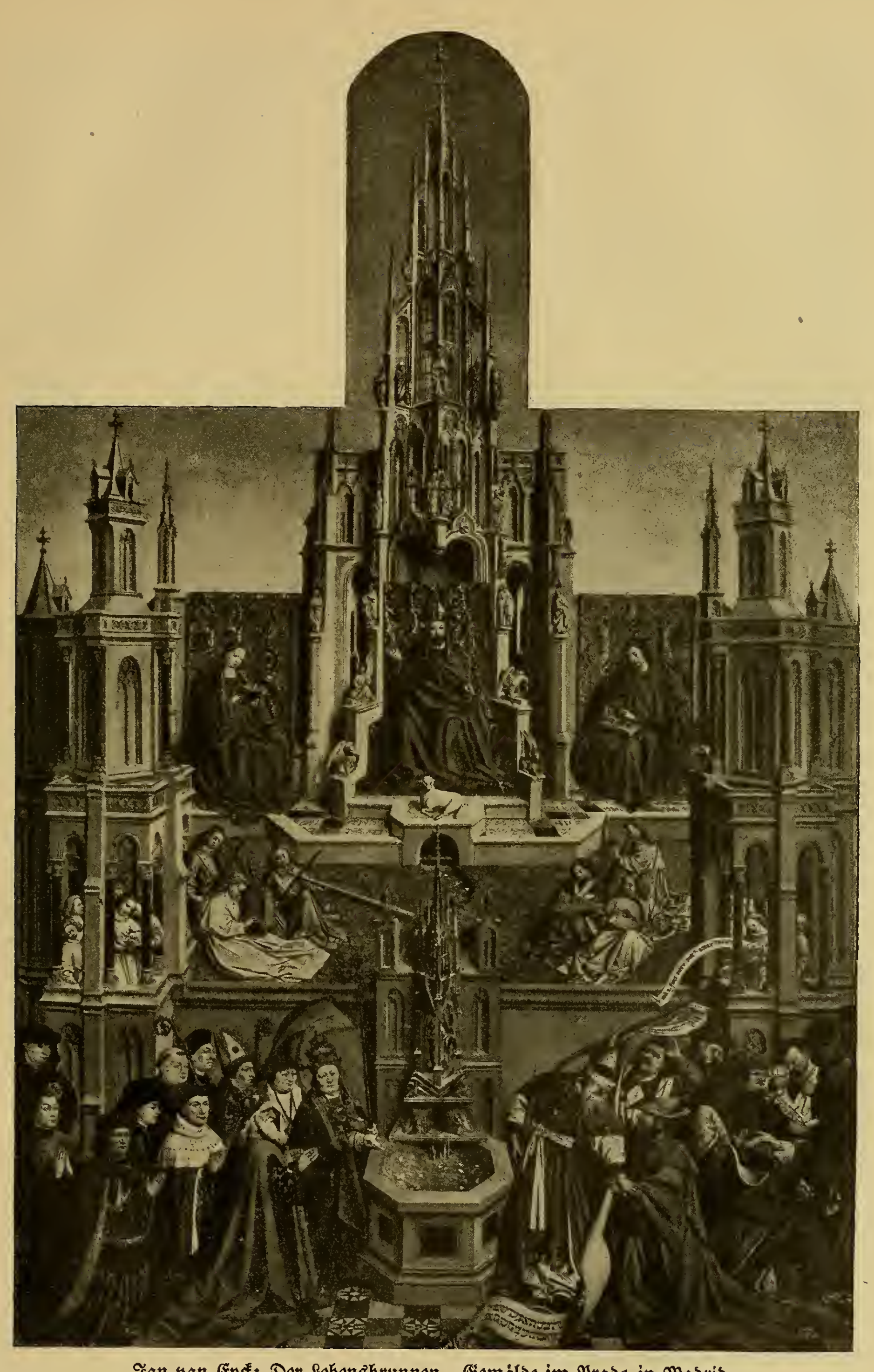
Die liturgische Feier hatte ihre Teilnehmer aus dem Kreise der Geistlichkeit allein gewählt und hatte das um so eher tun können, als die Zahl der auftretenden Personen ja nur sehr gering war. Mit jeder Erweiterung des Textes war diese Beschränkung des Schauspielpersonals weniger tunlich und es müssen schon sehr bald Laien hinzugezogen worden sein, sicher sobald aus der Feier das Spiel wurde. Leopold Delisle fand in einem Sakramentarium der Pariser Kirche aus dem 11. Jahrhundert die Namen einer aus Geistlichen und Laien zusammengesetzten Bruderschaft, deren Zweck die Aufführung von Mysterien war. Im Leben der Klausnerin Wilburg (1248/89) heißt es einmal, daß im Kloster das Osterspiel von Klerus und Volk aufgeführt worden sei. Als Mitwirkende eigneten sich natürlich besonders die wandernden Spielleute, die ohnehin mit mimisch-dramatischen Vorstellungen ihren Lebensunterhalt gewannen. Einzelne Forscher, wie R. Froning und Ludwig Wirth, sind denn auch sehr geneigt, diesen Vaganten einen starken Einfluß auf die Ausgestaltung der Spiele einzuräumen. Vielleicht waren sie es, die so viele Motive aus dem bürgerlichen Leben in die Feiern einschmuggelten, höchstwahrscheinlich ist es auch ihr professionelles Bühnenverständnis gewesen, das es sich angelegen sein ließ, das Äußere der verschiedenen Personen durch Besonderheiten des Kostüms und der Maske auffällig herauszuarbeiten. Nächst diesen herumziehenden Spielleuten und Klerikern bot sich als Hilfe ganz von selbst die studierende Jugend der Klosterschulen und Kollegien dar, die ja damals und noch lange nachher unter geistlicher Leitung standen. Einzelne Spiele, wie der bethlehemitische Kindermord, wären ohne ihre Mitwirkung überhaupt nicht auszuführen gewesen, aber auch bei allen anderen waren sie nicht zu entbehren, mußten doch alle weiblichen Rollen von Männern gespielt werden, wozu man natürlich möglichst jugendliche Wesen heranzog.

Daß auch das Theater des Mittelalters wie das des griechischen Altertums nur Männer auf der Bühne duldete, hing mit denselben Gründen zusammen. Die Schauspiele beider



Fouquet: Das Mysterium der hl. Apollonia auf der Mysterienbühne. Miniatur in Chantilly
Nach einem Holzschnitt von F. Courboin

waren aus dem Kult hervorgegangen, und da in diesen den Frauen keine handelnde Rolle zufiel, so wurden sie auch dann nicht an ihnen beteiligt, als die Mysterienspiele die Kirche verließen und sich im Freien einen neuen und größeren Schauplatz suchten. Zudem hatte das Mittelalter über das Auftreten der Frau in der Öffentlichkeit sehr viel strengere Anschauungen als die ihm folgenden Jahrhunderte, die nicht zum Vorteil ihrer Gesellschaft mit dem Grundsatz: die Frau gehört ins Haus, gebrochen haben. Erst im 17. Jahrhundert eroberte sich die Frau einen Platz auf der Bühne, die sie dann sofort zum Tummelplatz sexueller Erörterungen zu machen verstand. Erst seitdem ist das Theater das erotische Treibhaus geworden, das es bis heute geblieben ist. Nur in Nonnenklöstern war auch während des Mittelalters das Auftreten von Frauen sogar in der liturgischen Feier gestattet. In der Abtei von Origny z. B. stellten 1286 Nonnen in weißen Gewändern die drei Marien am Grabe dar, die Rolle des Engels aber mußten sie auch hier einem Diakon überlassen. Nur in lebenden Bildern oder Pantomimen sind Frauen schon vor dem 16. Jahrhundert aufgetreten, und hier meist nur, um ihre körperlichen Reize zur Schau zu stellen. Es wird von Fällen berichtet, in denen sie sogar völlig unbekleidet vor den Augen der Zuschauer erschienen. Das erste beglaubigte Auftreten eines jungen Mädchens erfolgte 1468 in Metz, wo die 18 jährige Catherine Baudoiche die lange Titelrolle im Mysterium der hl. Katharina spielte, zu so allgemeiner Erbauung, daß sie vom Fleck weg geheiratet wurde. Erst 1509, als man in Romans das Mystère des 3 Doms aufführte, wurden alle weiblichen Rollen mit Frauen besetzt, ebenso als man es 1515 in Grénoble und 1526 in Valence wiederholte. Keine der Damen aber hatte die Rolle der Proserpina übernehmen wollen, weil sie als Teufelin mit einem langen Schwanz auftreten sollte. Auf deutschem Boden scheint sich das Mitspielen von Frauen zum erstenmal in Tirol vollzogen zu haben, wenigstens ist Wackernell geneigt, in „Martine Kelderer", ein Name, der bei der Passionsaufführung 1503 in Sterzing erwähnt wird, ein weibliches Wesen zu erblicken. 1514 wurden bei der großen Passion in Bözen alle weiblichen Rollen von Bürgerfrauen und Töchtern übernommen, nur die Mutter Gottes spielte wegen der Länge der Rolle ein Jüngling und die weiblichen verdammten Seelen mußten auch Männer spielen (wegen des häßlichen Kostüms). Diese Taten rücken den Termin des Auftretens weiblicher Wesen auf der deutschen Bühne viel weiter hinauf, als es z. B. noch Richard Heinzel zugab, der als ältestes Zeugnis für das Mitwirken von Frauen in Deutschland den Bericht Felix Platters gelten lassen wollte, der bei Aufführungen, die zwischen 1540 und 1550 in Basel stattfanden, erwähnt, daß die Töchter des Professor Lepusculus in Heinrich Pantaleons Philargyrus und eine Merian Tochter in Coccius' Susanne mitgespielt hätten. Die hl. Jungfrau ist, soweit bekannt, 1535 in Grénoble zum erstenmal von einer Frau, einer gewissen Françoise Buatier, gespielt worden. In Bourges engagierte man 1545 eine Schauspielerin. Auch in Valenciennes wurden die Rollen der Jungfrau Maria und ihrer Gespielinnen mit jungen Mädchen besetzt. Vor diesem Zeitpunkt fehlte die Frau auf der Bühne, und so mußten ihre Rollen von jungen Männern ausgefüllt werden. So beteiligten sich unter anderen die Schüler in Eisenach an den Aufführungen,



Jan van Eyck: Der Lebensbrunnen. Gemälde im Prado in Madrid

auch die Zöglinge der Stiftsschule zu St. Bartholomäus in Frankfurt am Main haben eifrig Theater gespielt. In St. Bénoit-sur-Loire spielten die Klosterschüler die Lebensgeschichte ihres Patrons und so an vielen anderen Orten mit gut besuchten Unterrichtsanstalten. In einigen späten Passionstexten, wie denen von Innsbruck und Eger, wird am Schlusse die Bitte an die Zuhörer ausgesprochen, die mitspielenden Schüler mit Kuchen und Braten zu erfreuen. In Italien hat diese Mitwirkung ein vollständiges Kindertheater hervorgerufen, die Knabenbruderschaften, die sich im 15. Jahrhundert in Florenz zur Aufführung der Rappresentazione sacre bildeten.

Die berühmtesten und ältesten Theatervereine, wenn man sie so nennen darf, sind die Pariser, von denen Petit de Julleville allerdings mit Recht bemerkt, daß sie mehr berühmt als erforscht seien. Es sind die Passionsbrüderschaften, über welche die älteste Nachricht aus dem Jahre 1398 stammt. Natürlich ist es wieder ein Verbot, nämlich das einer Aufführung. Im Jahre 1402 empfing sie von König Karl VI. ein Privileg, das sie allein zur Aufführung geistlicher Schauspiele in Paris berechtigte. Sie hatte ihren Sitz in der Dreifaltigkeitskirche und spielte in einem benachbarten Hospital. Ähnliche Bruderschaften mit gleichen Zwecken gab es in Chartres, Rouen, Amiens, Limoges, Compiègne und anderen Orten. Ihr trat eine Genossenschaft der Advokatenschreiber zur Seite, deren Ursprung bis zum Jahre 1303 heraufgeführt wird, wenn der erste urkundliche Beleg (abermals das Verbot einer Aufführung) auch erst aus dem Jahre 1442 herrührt. Die angehenden Rechtsanwälte konstituierten sich zu einem Königreich der Basoche und veranstalteten dreimal im Jahre Aufführungen. Ihre Gründung fand in ganz Frankreich Nachahmung. Es gab Basochiens außer in Paris auch in Aix, Avignon, Bordeaux, Chartres, Dijon, Grénoble, Lyon, Marseille, Orléans, Poitiers, Reims, Toulouse, Tours usw. Die dritte Pariser Theatergesellschaft endlich waren die Enfants sans souci, eine lustige Bande, die sich der Darstellung von allerhand Possen widmete. Das Theater fand in Frankreich eine vorzugsweise Pflege unter der Obhut literarischer Gesellschaften, der sogenannten Puys (abgeleitet von Podium = Bühne), die sich alle Aufführungen widmeten. Solche Gesellschaften sind bekannt aus Caen, Rouen, Dieppe, Evreux, Beauvais, Amiens, Béthune, Arras, Lille, Cambrai usw. und beweisen, wie rege sich auf französischem Boden das Interesse an der Bühne gestaltete. Die ersten, bestimmt datierbaren Aufführungen, die in Frankreich außerhalb der Kirchen stattfanden, wurden 1290 und 1302 von den Bürgern von Cahors auf dem Kirchhof von St. Martial in Limoges veranstaltet.

In Italien schlossen sich die Geißelbrüder (Flagellanten, Battuti, Disciplinati) zu Bruderschaften zusammen, die ihre Andachten mit Gesängen begleiteten, die in ihrer dialogisierten Form schon einen ausgesprochen dramatischen Charakter trugen. Sie haben sich von Umbrien aus über die ganze Halbinsel verbreitet und den Geschmack an ihren theatralischen Vorstellungen gepflegt. 1261 übernahm die Compagnia de Battuti in Treviso die Verpflichtung, für die Rollen der Maria und des Engels jährlich zwei wohlunterrichtete Kleriker zu stellen. Die Compagnia del Gonfalone in Rom, deren Zweck die

jährliche Darstellung der Passion war, datiert aus dem Jahr 1264, ihre früheste nachweisbare Vorstellung fand erst 1489—90 statt. Die ältesten Aufführungen auf italienischem Boden, deren Daten überliefert sind, waren in Padua 1244 im Prà della Valle die Passion und die Auferstehung, die also in dieser Zeit schon ganz vom Gottesdienst gelöst sein mußte, um auf einem öffentlichen Platz im Freien gespielt werden zu können. Die andere, von der der Kanonicus Julianus von Cividale in seiner Friaulaner Chronik unter dem Jahre 1298 berichtet, war ein Pfingstspiel, das der Klerus im Palast des Patriarchen zum besten gab. 1304 spielte die Geistlichkeit an dem gleichen Orte die Erschaffung Adams und den Sündenfall. Solche Schauspielbruderschaften gab es z. B. auch in Antwerpen, wo man des hl. Lucas Mysterien spielte und in Deutschland, wo wir allerdings keine frühere kennen, als die von Froning namhaft gemachte geistliche Bruderschaft in Friedberg, die 1465 zusammentrat, um am Fronleichnamstage geistliche Spiele aufzuführen. Indessen bedarf es kaum der Nachricht, daß diese oder jene Genossenschaft sich die Aufführung geistlicher Spiele zum Zwecke gesetzt habe, wir wissen auch ohnehin, daß das Theaterspiel, seitdem es erst einmal den engen Rahmen der Kirche gesprengt hatte und ins Freie gezogen war, die ganze Bürgerschaft in seinen Bann zog. Die Feste der Schutzpatrone waren eine stets willkommene Gelegenheit, die Legende des Betreffenden dramatisch vorzuführen, ein Anlaß, den alle Bruderschaften sich nach Möglichkeit zunutze machten. Vollends wurde das neueste Fest der Kirche, Fronleichnam, die Veranlassung, beinahe die ganze Bürgerschaft an theatralischen Darbietungen zu beteiligen. Papst Urban IV. hatte es 1264 eingeführt, Clemens V. 1311, Johannes XXII 1318 bestätigt. Dieses Fest eroberte sich bald den ersten Platz unter allen Kirchenfesten und wurde überall mit dem größten Pomp gefeiert. Die Prozessionen, bei denen die konsekrierte Hostie umhergetragen wurde, nahmen einen ganz ungewöhnlichen Umfang an und wurden so reich und so kostbar



Szene aus dem „Mystère de la Passion"
Nach einer bemalten Tapete
Aus Louis Paris, Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims. Paris 1836

ausgestattet, als es den Gemeinden nur immer möglich war. Zu diesem Schmuck gehörten auch Wagen mit Szenen der biblischen Geschichte, die von lebenden Personen gestellt, den Charakter des bloßen lebenden Bildes oft genug ablegten, um in Pantomimen überzugehen oder vollends zum Worte zu greifen, um ihre Absichten genügend zu verdeutlichen. Bei diesen Prozessionen spielten die Zünfte eine große Rolle. Sie haben und es ist das für viele Orte in Deutschland, England und sonstwo urkundlich belegt, die einzelnen Szenen unter sich verteilt und Jahr für Jahr die ihnen vertrauten Aufführungen wiederholt. Das führte weite Schichten der Bevölkerung in innigsten Kontakt mit der Bühne und brachte ihnen den Geschmack am Theaterspiel bei. Einmal in die Hände der Laien gelangt, wurde das geistliche Spiel seines religiösen Charakters mehr und mehr entkleidet und ganz eine Sache des Bürgertums. Es hat sich der Mysterien mit einem Eifer bemächtigt und ihnen Opfer an Zeit und Geld gebracht, die uns, wenn nicht Bewunderung, so doch Erstaunen abringen müssen.

Die liturgische Feier hatte sich an die Heraushebung der Auferstehung und der Geburt Christi gehalten. Zu diesen Mittelpunkten der Handlung traten aber bald so viele andere Momente, daß es schließlich von Erschaffung des ersten Menschen bis zur endlichen Wiederbringung des menschlichen Geschlechts kein Motiv der biblischen Geschichte gab, das nicht in geistliche Spiele verarbeitet gewesen wäre. Die ganze Geschichte des Christentums schritt in großen zyklischen Bildern über die Bühne und wurde in den Mysterien mit um so größerer Unbefangenheit in die Länge gezogen, als es ja nicht darauf ankam, einen Knoten dramatisch zu schürzen und seine Lösung vor Augen zu stellen, sondern vielmehr in epischer Breite alles heranzuziehen, was den allmählichen Entwicklungsgang der christlichen Heilslehre erläutern konnte. Die unerhörte Länge mancher Spiele, es gibt unter den französischen Mysterien solche von 60 000 Versen, konnte für ein Geschlecht nichts Ermüdendes haben, dem jede andere geistige Anregung fehlte, das nicht einmal imstande war, sie sich aus Büchern zu holen, waren diese, wie die Kunst des Lesens, doch im Alleinbesitz einiger Auserwählter. Wenn Honorius von Autun im Beginn des 12. Jahrhunderts einmal sagt, die Bilder sind die Literatur der Ungelehrten, so konnte man das noch in viel höherem Grade auf die Mysterien anwenden, die in der Tat die Kenntnis der Heilswahrheiten dem Volke nachdrücklicher vermittelt haben, als Katechismuslehre und Predigt, mit denen es in jenen Jahrhunderten ohnehin übel genug bestellt war. Das gab dem Spiel noch seinen besonderen Reiz und hat wohl veranlaßt, daß sofort auch die Legenden der Heiligen in den Bereich der Bühne gezogen wurden und nicht nur diese, sondern auch die Gleichnisse und Allegorien der Heiligen Schrift. Das älteste bis jetzt bekannte französische Schauspiel, das der klugen und der törichten Jungfrauen, das aus Limoges stammt, ist wohl schon um das Jahr 1010 gespielt worden, das älteste in Deutschland entstandene Drama, das Tegernseer Spiel vom römischen Kaisertum und dem Antichrist nach Zezschwitz wahrscheinlich auf dem Reichstag in Mainz vor Friedrich Barbarossa im Jahr 1188 aufgeführt worden. Bereits im Anfang des 12. Jahrhunderts sprechen in England Matthäus Paris und Fritz Stephan von den Bühnenspielen



Mme. Duclos als Ariadne. 1714.
Kupferstich von Desplaces nach dem Bilde von Largilliere

als von einer ganz gewöhnlichen Sache. Unter den Legenden, die dramatisch bearbeitet wurden, standen natürlich die der hl. Jungfrau obenan, allein zwischen 1340 und 1380 sind in der Pikardie gegen 40 verschiedene Miracles de N. D., wie Schiött annimmt, von demselben Verfasser für dieselbe Bühne geschrieben worden, was jedenfalls für die Aufnahmefähigkeit des Publikums spricht. Aber auch die anderen Heiligen sind keineswegs vernachlässigt worden, Agnes, Adrian, Andreas, Barbara, Bernhard, Christophorus,



Szene aus dem Mysterium La Vengeance Notre Seigneur. 1. Tag. De la mondanité du peuple de Lyon. Gemalte Tapete
Aus Louis Paris, Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims. Paris 1836

Clemens, Crispin und Crispinian, Daniel, Dionysius, Eustachius, Genofeva, Margarete, Nicolaus usw. usw. haben den Stoff zu Bühnenspielen hergegeben, die in Frankreich nicht weniger beliebt waren als in Deutschland, England und Italien. Das Theaterspiel wurde in den Händen der Bürgerschaft zum Volksvergnügen, von dem man gar nicht genug bekommen konnte, so daß die Texte immer länger und die Anzahl der Mitspieler immer größer wird. Dementsprechend verteilt sich auch die Vorarbeit auf einen immer längeren Zeitraum. Zu dem Passionsspiel, das man 1531 in Reims aufführte, sollen die

Vorbereitungen schon 1517 begonnen haben. Das Mystère des 3 Doms in Romans verlangte eine Vorarbeit von zehnmonatiger Dauer. Man spielte mit einer Beharrlichkeit, die Erstaunen einflößen muß, denn da es ziemlich wahrscheinlich ist, daß der größte Teil der Mitwirkenden weder lesen noch schreiben konnte, war man darauf angewiesen, diesen Spielern ihre Rollen einstudieren zu lassen, hatte also eine ungemeine Arbeitslast zu bewältigen, ehe man zu einer Aufführung schreiten konnte. Bei der großen Länge mancher Mysterien wuchs die Anzahl der mitwirkenden Personen in das Ungeheure und die Dauer der Aufführungszeit ganz ungemessen. Die Passion in Sémur forderte 200 Personen und dauerte zwei Tage, jene in Arras 105 Spieler, außer den stummen Rollen und währte vier Tage. Wenn man auch mehrere Rollen oft mit einer Person besetzen konnte, so blieben die Ansprüche doch noch sehr groß. Das Mysterium der Apostelgeschichte der beiden Gréban verteilte 491 Rollen auf 300 Schauspieler, das vom hl. Martin 152 Rollen auf 120 Schauspieler. In Valenciennes besetzte man mehr als 100 Rollen mit 72 Schauspielern, in Romans mehr als 96 Rollen mit 71 Personen. Das Mysterium der hl. Barbara in Laval brauchte 100 Spieler. Das Weihnachtsspiel, das 1333 in Toulon die Lebensgeschichte der hl. Jungfrau nur bis zur Anbetung der hl. drei Könige führte, brauchte dazu 70 Darsteller. Das Frankfurter Passionsspiel nennt 259 Rollen, die sich vielleicht auf eine geringere Anzahl von Personen verteilen ließen. Im Luzerner Osterspiel von 1597 standen für 340 Rollen nur halb so viel Schauspieler zur Verfügung. Die Dauer der Aufführungen nahm immer zu, die längste in Deutschland bekannte war jene des Passions in Bozen, die 1514 sieben Tage währte. In London spielten die Pfarrdiener 1391 ihr Mysterium während dreier Tage, 1409 brauchten sie schon acht Tage dazu. In Luzern dauerte das Osterspiel bis 1532 einen Tag, von da an wurde es so verlängert, daß man zwei Tage spielte. Man spielte in Angers 1486 vier Tage, in Poitiers 1534 elf Tage, aber in Bourges 1536 volle vierzig Tage hintereinander. Diese Aufführung in Bourges bildete überhaupt den Höhepunkt der Mysterienspiele. Mehr Mitspieler, eine längere Zeit und eine größere Pracht konnten nicht mehr gut aufgewendet werden. Den Vorbereitungen und der Anzahl der Mitspielenden müssen wohl die Kosten entsprochen haben. Leider sind wir nur ungenügend über dieselben orientiert. Als man 1498 in Frankfurt am Main die Passion aufführte, mußte jeder der Mitspielenden nach den Aufzeichnungen Jobs von Rohrbach ein Ort vorweg bezahlen. Diese Summe bedeutete damals einen Viertel Goldgulden, nach heutigem (1914) Geldwert nach Fronings Berechnungen etwa 10 Mark, das würde, da 259 Rollen in Betracht kamen, ungefähr 2500 Mark eingebracht haben.

Der gute König René trug in Angers, als die Bürgerschaft 1456 das Auferstehungsspiel zur Darstellung brachte, 108 Goldtaler zu den Kosten bei, 1462, als die Bürgerschaft in Saumur die ganze Passion aufführte, erließ er der Stadt Steuern im Betrage von 600 Livres tournois. Die Aufführung in Amboise kostete 1507 950 Livres, das Spiel in Chelmsford 1562 50 £. Alle diese Summen muß man, um auf den heutigen Geldwert zu kommen, mit 10 multiplizieren. In Luzern hatte 1571 und 1583 jeder



Szene aus einem Mysterium. Esther vor Ahasverus. Gemalte Tapete
Aus Louis Paris, Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims. Paris 1836

bei den Osterspielen Mitwirkende gegen 100 Kronen zu bezahlen. Auch in dieser Beziehung stellt die Aufführung in Bourges einen Höhepunkt dar, der nicht mehr überschritten werden konnte. Die Kosten der dort getragenen Kostüme, rechnet man selbst den Schmuck gar nicht mit, müssen sich auf ungezählte Tausende belaufen haben, Picot spricht sogar von Millionen. Da war es kein Wunder, daß der Höhepunkt zugleich auch das Ende bedeutete. Schon fünf Jahre darauf wollte die Stadt Amiens innerhalb ihrer Mauern nicht mehr die Passion auf offenem Platze spielen lassen, und 1548 verbot das Parlament von Paris der Passionsbruderschaft das weitere Spielen ihrer Mysterien. In Rouen versuchte man die Spiele fortzusetzen, aber auch hier, wie in Bordeaux, wurden öffentliche Aufführungen 1556 untersagt.

Höhe, Verfall und Ende der Mysterien haben in Deutschland, Frankreich und England einen parallelen Verlauf genommen, verschieden nur in den Äußerlichkeiten der Inszenierung, die in Frankreich und den Niederlanden wohl am prächtigsten, in England am originellsten war. Passionsspiele sind auch in Deutschland zahlreich zur Aufführung gekommen, wir kennen Texte aus Alsfeld, Frankfurt, Freiberg, Freiburg, Heidelberg, Hildesheim, Rostock und anderen Orten. Über die Äußerlichkeiten, die mit ihnen im Zusammenhang stehen, sind wir aber im allgemeinen weniger unterrichtet als über die Aufführungen in Frankreich und England. Nur aus Tirol, wo die Passionsspiele in Bozen, Hall, Innsbruck eine besonders sorgfältige Pflege fanden, wissen wir dank den Forschungen Wackernells etwas mehr auch über Kostüm und Requisiten. Auf deutschem Boden ebenso wie in Frankreich verschwinden die großen Zyklen der Mysterien von dem Schauplatz, auf dem sie bis dahin gespielt wurden, die Reformation hat ihnen ebenso den Boden entzogen wie das neuerstehende Kunstdrama. Der religiöse Stoff blieb noch lange beliebt und hat noch bis in das 17. Jahrhundert hinein der Bühne dramatische Motive geliefert. Während das Passionsspiel in Deutschland aufhört, findet es auf dem Boden der deutschen Schweiz eine um so liebevollere Aufnahme und macht hier im Laufe des 16. Jahrhunderts die Wandlung durch, die es in Deutschland und Frankreich im Laufe von Jahrhunderten erfuhr. In Basel, Bern, Zürich, Freiburg, Biel, Luzern, Solothurn, Schaffhausen werden Aufführungen veranstaltet und wiederholt, die bei jeder Wiederholung an Länge zunehmen, ebenso an Pracht der Ausstattung, was wir für Luzern, dank den Forschungen von Renward Brandstetter beinahe von Jahrzehnt zu Jahrzehnt genau verfolgen können.

War in Deutschland wie in Frankreich die Bühne, auf der gespielt wurde, eine einzige große Ebene, auf der die Schauplätze der Handlung hübsch einer neben dem anderen lagen — die alte Meinung, die noch von Devrient geteilt wird, man habe auf einem mehrstöckigen Gerüst gespielt, ist längst widerlegt —, so hat man dagegen in England eine äußerst originelle Anordnung getroffen, indem man die Bühne gewissermaßen zerlegte, jeden Schauplatz auf einen besonderen Wagen setzte und mit diesem in der Stadt herumfuhr. Die heutige Bühne ist die des szenischen Nacheinander, die mittelalterliche, die des szenischen Nebeneinander. Heute ändert sich die Dekoration und die Schauspieler bleiben, damals blieb die Dekoration und die Schauspieler wechselten. Sie veränderten ihren



Meister des Schöppinger Altars. Schule von Soest. Die Kreuzigung
Gemälde in der Pfarrkirche in Schöpping

Standort, je nachdem die Handlung etwa von Jerusalem nach Rom oder sonstwohin verlegt wurde, und der Zuschauer mußte einstweilen die übrigen Einrichtungen der Bühne, die er vor Augen hatte, ignorieren. Bei dem Theater ist ja alles Konvention, man mutete dem Zuschauer schließlich nur zu, seine Phantasie in einer anderen Richtung zu orientieren, als er es heute zu tun gezwungen ist. Wurde, wie z. B. in Luzern, auf einem großen Platz gespielt, so verteilte man die einzelnen Aufzüge auf verschiedene kleine über die ganze Lokalität verteilte Bühnen. Im allgemeinen lag auf der Mysterienbühne ein Schauplatz neben dem anderen, wie die Häuser in einer Straße. Die Franzosen nennen dies die Simultanbühne und haben diese Einrichtung noch bis tief in das 17. Jahrhundert beibehalten, noch die ersten Stücke von Corneille sind mit diesem szenischen Arrangement gespielt worden.

Die englischen Pageants (von pagina, pegma = das Gerüst) fanden zwischen dem Nebeneinander und dem Nacheinander ein Drittes. Sie teilten den großen Schauplatz in viele kleine, setzten diese auf Räder und fuhren die einzelnen Akte des großen Mysteriums darauf umher. Dadurch zerfiel das Spiel in eine Anzahl kleinerer Aufführungen. Im Gegensatz zu den großen deutschen und französischen Passionen wurden die englischen sogenannte Kollektivmysterien, die nicht zusammenhingen, sondern sich aus 30 bis 40 einzelnen Mysterien zusammensetzten. Diese wurden vielfach zur gleichen Zeit an verschiedenen Orten einer Stadt gespielt. In England hält man dafür, daß diese Einrichtung aus Flandern herübergekommen sei, dessen Umzüge im Mittelalter ihrer Pracht wegen besonders berühmt waren, speziell Antwerpen, wo de groote Ommeganck der Zünfte ein jährlich wiederkehrendes Schauspiel bildete. Diese Schauspiele, die auf Wagen bei festlichen Umzügen mitgeführt wurden, bestanden zuerst nur aus lebenden Bildern und

werden von englischen Autoren auf englischem Boden bis zum Jahre 1236 zurückverfolgt, wo sie beim Einzug König Heinrichs III. und der Eleonore von Provence in Westminster erwähnt werden. Bei der Rückkehr Eduards I. von seinem siegreichen Kriege gegen die Schotten 1298 werden diese Aufzüge zum erstenmal mit den Londoner Zünften in Zusammenhang gebracht, 1377 endlich, als König Richard II. festlich in London empfangen wurde, ergibt Walsinghams Beschreibung, daß es sich bereits um Pageants im modernen Sinne handelt. Der Ausdruck war von dem fahrbaren sechsrädrigen Gerüst, auf dem gespielt wurde, auf das Schauspiel selbst übergegangen. Die aus dem Mittelalter erhaltenen Texte beziehen sich auf die Mysterien, die in Chester, Coventry und dem in der Nachbarschaft von Wakefield stattfindenden Jahrmarkt zu Woodkirk gespielt wurden. Ganz ähnliche Aufführungen, ebenfalls in 30 bis 40 Einzelspiele zerlegt, fanden auch in York, Dublin, Newcastle, Wymondham bei Norwich, Lancaster, Preston und Kendall statt. Die Einrichtungen sind in allen Orten, von denen wir Nachricht haben, die gleichen. In Coventry, Leeds, York, Dublin waren die verschiedenen Handlungen auf die einzelnen Zünfte, Gewerke oder Innungen verteilt, so daß Goldschmiede, Waffenschmiede, Lohgerber, Schneider, Barbiere u. a. jede einen Abschnitt der Heilsgeschichte spielen, die Hauptgestalten der Passion Christus, Maria, Herodes, Pilatus, also nicht einmal, sondern ein paar dutzendmal vorhanden waren. Diese Art der Aufführung, die sich in England zum Typus herausgebildet hat, findet sich auf dem Kontinent ebenfalls, und zwar im engen Zusammenhang mit den Prozessionen, zumal mit den schon erwähnten Fronleichnamsprozessionen. Meist sind in diesen nur lebende Bilder aus der Heilsgeschichte mitgeführt worden, deren Darsteller sich stumm verhielten, häufig aber haben sie auch das Wort ergriffen und sich an die Zuschauer gewendet. Dazu gehörte das aus dem 15. Jahrhundert stammende Fronleichnamsspiel von Künzelsau im württembergischen Franken, das in drei Abteilungen 41 Szenen der Heilsgeschichte zur Darstellung brachte. Die einzelnen Szenen wurden vom Anführer des Spiels erklärt, der auch die große Anzahl männlicher und weiblicher Heiligen dem Publikum namhaft machte, worauf diese vortraten und ihre Legende erzählten. Geistliche Straßenschauspiele derselben Art besaßen auch andere deutsche Städte, z. B. Zerbst, das bis zum Jahre 1522, wo es sich der Reformation anschloß, eine Fronleichnamsprozession von ganz ähnlicher Ausstattung abhielt. Auch hier war, wie in England, die gesamte Heilsgeschichte mit allen Präfigurationen des Alten Testaments in kleinen Gruppen auf die verschiedenen Gewerke verteilt. Die Bader spielten den Sündenfall, die Bräuknechte den Tod Abels, die Lakenmacher David und Salomon, die Schneider die heiligen drei Könige und so fort. In Zerbst scheinen die Gruppen aus lebenden Bildern bestanden zu haben, deren Darsteller ihren Namen auf angesteckten Zetteln am Kleide oder am Hute trugen oder ihren Reim auf Plakate geschrieben in der Hand hielten. Die Rezitationen scheinen nicht von den Schauspielern selbst hergesagt worden zu sein. Sie hatten die Vorlesung der Texte nur pantomimisch zu begleiten. Diese Fronleichnamsspiele müssen sehr beliebt gewesen sein und die Gedanken der Zuschauer nicht gerade zur Andacht gestimmt haben, denn in Prag werden schon 1366 die Theaterspiele bei der Fronleichnams-



H. Memling: Die sieben Freuden Mariae. Gemälde in der Alten Pinakothek in München

prozession verboten. Wie nah verwandt die Prozessionen szenisch mit den Mysterien sind, ist schon oben erwähnt worden. Es gibt eine ganze Reihe von Heiligenfesten, bei denen die Aufzüge außerhalb der Kirche so zu weltlichen Schaustellungen herausforderten, daß man nicht mehr unterscheiden kann, wo die Prozession aufhört und das Schauspiel beginnt. Wenn der Bischof von Halberstadt am Palmsonntag in Quedlinburg einritt, so stellte er Christus beim Einzug in Jerusalem vor und ließ seinen Weg mit Palmen bestreuen, wofür man wohl heimisches Immergrün verwendet haben wird. Hauptsächlich aber boten jene Feste Gelegenheit zu theatermäßigem Prunk, die in Zusammenhang mit ritterlichem Auftreten zu bringen waren wie etwa Epiphanias oder St. Georg oder endlich jene, die wie St. Johannes in die schöne Jahreszeit fielen und zu fröhlichem Spiel im Freien schon von alters her gelockt hatten.

Die heiligen drei Könige auf ihrem Zuge nach Bethlehem gaben ein herrliches Motiv ab für prunkende Schaustellungen. Wie hätte man ein solches in dem reichen Köln, das ihre Reliquien bewahrt, nicht aufgreifen sollen? St. Gilles von Orval, der um 1250 schrieb, berichtet schon in seiner Geschichte der Lütticher Bischöfe von den Kölner Dreikönigsspielen, an denen Personen in königlicher Kleidung die Anbetung der drei Weisen aus dem Morgenlande vorstellten. Auf der Wormser Synode von 1316 wird ebenfalls das Vorkommen von Dreikönigsspielen festgestellt. An Epiphanias 1336 veranstalteten die Dominikaner in Mailand eine glänzende Kavalkade, mit der sie den Zug der heiligen drei Könige darstellten. Die drei Herrscher zu Pferde mit einem glänzenden Gefolge von Dienerschaft zogen von Sa. Maria della Grazie nach S. Lorenzo, von dort nach S. Eustorgio und zurück durch die Porta Romana nach ihrem Ausgangsort. Ihr Ordensbruder Galvaneo della Fiamma hat dies prunkvolle Unternehmen mit Stolz beschrieben. In Parma wurde 1417 gelegentlich der Doktorpromotion eines vornehmen Jünglings ein Umzug der drei Könige von ähnlich festlichem Glanze gehalten. Die italienischen Künstler haben sich diese prachtvollen Aufzüge gern als Vorwürfe ihrer Bilder gewählt. In der Tafel Gentiles da Fabriano vom Jahre 1423 in der Florentiner Akademie wollte Anton Springer sogar ein Abbild der Mailänder Feier erkennen. Mit großer Pracht wurde auch Epiphanias in Freiburg in der Schweiz gefeiert und mit besonderer Sorgfalt vorbereitet. Man wählte drei Priester, die die drei Könige vorstellen sollten, jeder von ihnen ernannte einen Herrn von Adel zu seinem Centurio und jeder von diesen stellte eine Kohorte von 150 Mann auf. In solcher Anzahl kamen sie am Dreikönigstag auf dem Markte zusammen und zogen zur Nikolaikirche, um die Messe zu hören.

In einem bescheideneren Rahmen, aber auch mit Ausbeutung des ritterlichen Elementes, entwickelten sich die St.-Georgs-Spiele, die nicht weniger beliebt waren in Süd und Nord wie die Dreikönigsumzüge. Sie haben sich auch als erste Legendenspiele von dem Datum der Kirchenfeier losgesagt, mit der ihr Zusammenhang immer nur sehr locker gewesen war, denn gerade hinter der Gestalt des Drachentöters St. Georg verbirgt sich Wotan, der Töter des Winters. Mythen und Gebräuche aus dem Kultus des alten Heidengottes gingen auf den ritterlichen Helden über und übertünchten heidnische Erinnerungen mit christlichen Legenden. In Hunters Hallamshire glossary werden die Maskenspiele



H. Memling: Die sieben Schmerzen Mariae. Gemälde in der Pinakothek in Turin

beschrieben, die zu Weihnachten als der Wintersonnenwende ein Drama von S. Georg darstellten. In England hat sich der snap dragon S. George immer einer großen Beliebtheit erfreut und den Mittelpunkt volkstümlicher und höfischer Feste abgegeben. 1416, als Kaiser Sigismund König Heinrich V. in Windsor besuchte, wurde ihm ein Spiel von S. Georg vorgeführt, dessen Regie uns erhalten ist. Im ersten Aufzug wurde S. Georg die Rüstung angelegt, wobei ein Engel ihm die Sporen anschnallte, im zweiten ritt er mit einem Speere in der Hand gegen den Drachen an und besiegte ihn, im dritten geleitete er die Königstochter, die ein Lämmchen führte, in ihr Schloß. Zur Zeit König Eduards IV. († 1483) beklagt sich Sir John Gaston über die Undankbarkeit eines seiner Diener, der ihn verlassen habe, trotzdem er ihn mehrere Jahre hintereinander habe S. George und Robin Hood spielen lassen. Die S.-Georgs-Spiele und -Aufzüge bilden ein Übergangsglied vom geistlichen zum Profanschauspiel, zugleich ein Bindeglied zwischen Schauspiel und Prozession. In Siena hat man lange Jahre hindurch zur Erinnerung an die Schlacht bei Montaperto, in der die Sienesen Florenz besiegt hatten, ein Spiel aufgeführt, in dem S. Georg mit dem Drachen kämpfte und die gefangene Prinzessin befreite. Noch im 15. Jahrhundert ist es von Niccolo Ventura beschrieben worden. In Turin hören wir 1427 von einem solchen Spiel. In Augsburg hat man bei Anwesenheit Kaiser Friedrichs III. „ein hübsch Spiel von S. Jürgen und des Künigs von Libia Tochter" gehalten, den ritterlichen Helden auch bei keiner Fronleichnams- oder sonstigen Prozession vergessen. Im Dresdner Johannisspiel nehmen S. Georg und der Lindwurm einen großen Raum ein. Der Lindwurm zumal, den der Heilige nachzieht, beschäftigt Stellmacher, Tischler, Schmiede, Schneider, Maler und scheint nach den großen Unkosten zu urteilen, die auf ihn gewandt wurden, ein schwieriges Werk gewesen zu sein. In der Zerbster Prozession haben die Vorsteher S. Valentini die Gruppe des Heiligen zu stellen: „S. Jürgen auf einem Pferde, rittlich im harnisch, eine jungfrau mit einer krone kostlich geziert, sie soll den Drachen leiten." In Freiburg im Breisgau scheint es sich dabei um eine Riesengruppe gehandelt zu haben, wie sie in englischen und spanischen Prozessionen so beliebt war, denn es heißt bei der Gruppe S. Georg mit Drache und Jungfrau: „da gehen zwei in die Jungfrau hinein, die ihn führt." Über die S.-Georgs-Gruppe der Münchener Fronleichnamsprozession schreibt der Lizentiat Ludwig Müller 1580, daß der Herzog von Bayern diese mit besonderer Pracht aus eigenen Mitteln habe ausstatten lassen. Wir geben im Anhang die genaue Beschreibung des gesamten Zubehörs der Gruppe an Waffen und Kleidern, weil sie für die Zeit außerordentlich charakteristisch erscheint. Memlings Skizze des heiligen Georg mit der befreiten Prinzessin und dem ungefüge ausgestopften Drachen scheint der Künstler geradezu einer Aufführung abgelauscht zu haben. Der berühmte Florentiner Eisenschmied Caparra, von dem die herrlichen Laternen am Palazzo Strozzi herrühren, hat eine Handzeichnung von einem Drachen hinterlassen, von dem man annehmen möchte, daß er ihn für eine Aufführung entworfen hat. Die große Beliebtheit des Vorwurfes hat wohl auch die Kunst dieser Epoche so gern mit dem Drachenkampf beschäftigt. Die italienischen ragen unter ihnen an künstlerischem Wert



Viktor und Heinr. Dünwegge: Kalvarienberg. Gemälde in der Propsteikirche in Dortmund Teilansicht

und Zahl bedeutend hervor, so daß man annehmen möchte, daß das Spiel in Italien besonders gepflegt worden sei. Die anderthalb hundert Jahre zwischen Alticchiero und Dosso Dossi sind reich an S.-Georgs-Bildern: Basaiti, Bellini, Bordone, Carpaccio, Piero della Francesca, Francesco Francia, Ercole Grandi, Montorfano, Pisanello, Cosimo Tura, Vivarini u. a. haben alle die Szene mit stärkerem oder schwächerem Anklang an das Theater gegeben. Am meisten spielmäßig, vielleicht ein unbekannter Italiener, aus dem Beginn des Quattrocento (S. Zeno in Verona). Neben diesen Bildern nehmen sich die Beck, Blondeel, Cranach, Herlin allerdings bescheiden aus.

Die Sommersonnenwende mit ihren altheidnischen Gebräuchen und Feiern hat den Johannistag von alters her zu einer besonders festlich begangenen gemacht, denn man sammelte auf ihn alle jene Überreste heidnischen Glaubens und heidnischer Sitten, die sich doch nicht ausrotten ließen und in der Anpassung an das Christentum wenigstens das Verführerische verloren, was allem Verbotenen von jeher anhaftet. Auf deutschem Boden ist das Johannisfest in Dresden sehr glänzend begangen worden, wo bis zum Jahre 1539 eine Prozession stattfand, die völlig den Charakter eines Spieles annahm. Diese Johannisprozession, über die Otto Richter das urkundliche Material beigebracht hat, führte in Einzelfiguren und Gruppen eine große Anzahl biblischer Begebenheiten vor und endete in einer Darstellung der Enthauptung Johannes des Täufers, die auf offenem Platz auf einer Bühne vorgenommen wurde. Die Prozession ging von der Kreuzkirche aus und kehrte zu ihr zurück. Sie führte in ihrem Zuge auch die heiligen drei Könige, S. Georg mit dem Drachen und andere zu der Gelegenheit nur in sehr lockeren Beziehungen stehende Motive mit. Auch hier

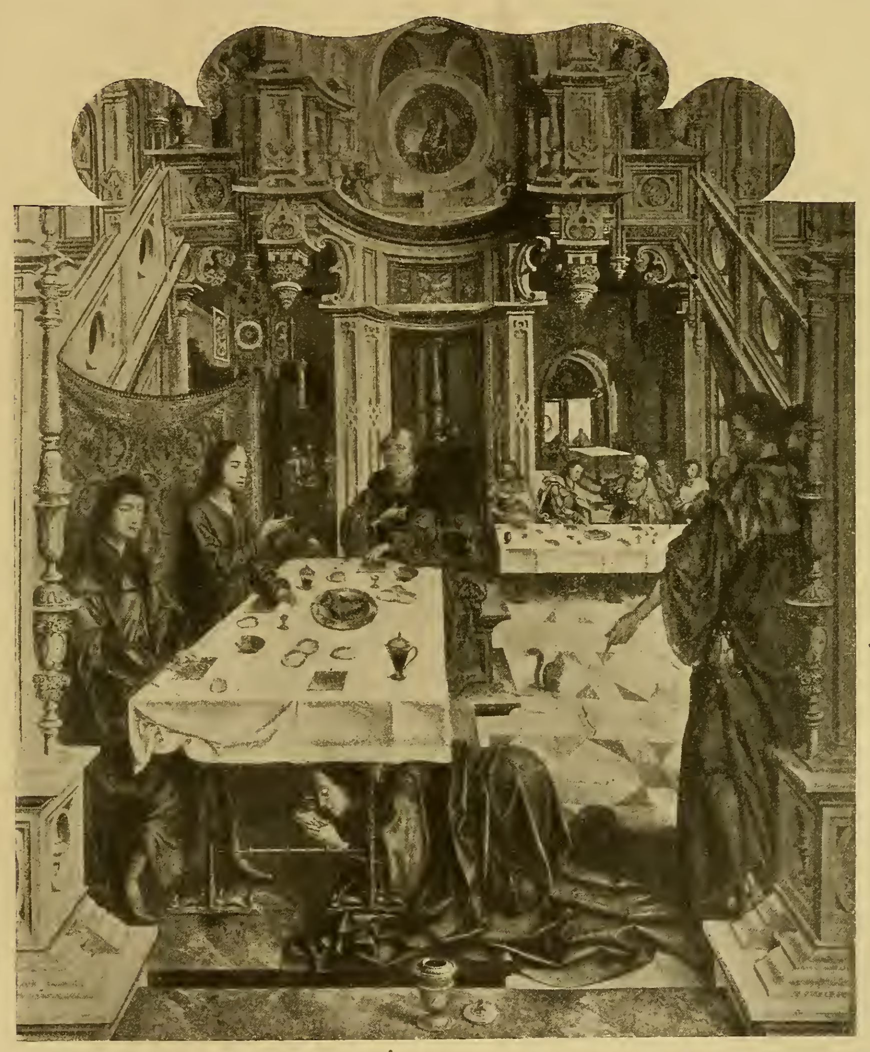
lag die Besetzung der Rollen in der Hand der Dresdener Zünfte, während die Einstudierung und Leitung seit 1513 einem Maler übertragen war. Ein Mittelding von Prozession und englischem Pageantstil war die Johannisfeier in Chaumont, gewöhnlich nur die Teufelei von Chaumont genannt. Sie fand seit 1475 statt, um den der Johanniskirche in Chaumont gewährten großen Ablaß festlich zu begehen und erhielt ihren Beinamen, weil den im Spiel mitwirkenden Teufeln schon zwei Monate zuvor erlaubt war, die Stadt und Umgebung abzustreifen, um das Fest anzukündigen. Dabei ging es nicht ohne große Unordnungen und Gewalttätigkeiten her. Wie man in England die Passionen in eine Reihe kleinerer Einzelmysterien zerlegte, so teilte man auch in Chaumont das Leben Johannes des Täufers erst in neun, dann in vierzehn, schließlich in fünfzehn kürzere Spiele, die auf ebensoviel in der Stadt zerstreuten Bühnen gespielt wurden, sobald die Prozession von einem Ort zum anderen gelangt war, so daß die gleiche Rolle in die Hände verschiedener Personen gelegt war.



Dierk Bouts: Christus im Hause des Simon

Die enge Verwandtschaft der Mysterien mit den Prozessionen erhellt schon aus dem Umstand, daß die Aufführungen gewöhnlich mit einem Umzug begannen, an dem alle Mitspieler teilnahmen. Dieser Umzug, den die Franzosen „Monstre" nennen (Schau), verband Frömmigkeit mit Reklame. Er begann mit einer Messe und bewegte sich dann durch die Hauptstraßen des Ortes, so daß die vielen Menschen in ihren geputzten Kostümen wohl die Neugierde rege machen konnten und der Umzug ganz dazu angetan war, zum Besuch der Vorstellung einzuladen. Wahrscheinlich sind die Monstres so alt wie die Aufführungen außerhalb der Kirchenräume überhaupt. Vielfach, wie bei den Kavalkaden der heiligen drei Könige, lag der Hauptteil des Spiels und sein Sinn eben in dem Umzug, urkundlich belegt sind sie erst seit dem 15. Jahrhundert. So gehörten zu den Aufführungen, welche die Clercs de la Basoche in Paris regelmäßig veranstalteten im Monat Juli, auch feierliche Umzüge durch die Straßen. Bei der Krönung Karls VIII. in Reims spielten Edelleute 1484 ein Mysterium von achttägiger Dauer, das sie am 23. Mai mit einer Monstre eröffneten, bei der alle Mitwirkenden zu Pferde waren. Eine ebenso staatliche Monstre zu Pferde hielt man 1496 in Seurre, wo man drei Tage lang das Mysterium vom hl. Martin spielte. André de la Vigne hat die imposante Prozession beschrieben. Das Mystère des 3 Doms begann 1509 in Romans am 6. Mai mit einem großen Umzug aller Darsteller in ihren Kostümen. Der Richter Perrier hat eine Tagebuch-

notiz darüber hinterlassen, in der er den ganz unerhörten Reichtum an Samt, Seide, Atlas, Gold- und Silberbrokat, der für die Anzüge aufgewendet worden war, staunend feststellt und den Schmuck, der dabei zur Schau getragen wurde, auf 100 000 Taler schätzt, was



Jan Gossaert: Christus im Hause des Simon (Ausschnitt). Gemälde im K. Museum in Brüssel

nach Giraud heute etwa 4 Millionen Franken betragen würde. Über die Monstre, die 1536 der Aufführung von Grébans Apostelgeschichte in Bourges voraufging, besitzen wir einen zeitgenössischen Bericht, der für die Kostümgeschichte der Mysterien so wichtig ist, daß wir ihn im Anhang in Übersetzung wiedergeben. Man wird sich aus demselben

überzeugen, daß die Verschwendung kaum weiter getrieben werden konnte und der Aufzug an Prachtentfaltung seinesgleichen gesucht haben muß. Der Gebrauch beschränkte sich nicht auf Frankreich. In der Dirigierrolle des Frankfurter Passionsspiels wird verlangt, daß die Mitspielenden feierlich mit Musikinstrumenten und Trompeten auf ihre Plätze geführt werden. Die Bühnenanweisung der Tiroler Passionsspiele enthält die gleiche Vorschrift, daß alle, welche am Spiel teilnehmen, beim Beginn desselben in Prozession auf die Bühne ziehen. Dieser Gebrauch hat sich sehr lange erhalten. Das Passionsspiel, das in Zuckmantel im Anfang des 17. Jahrhunderts aufgeführt wurde, begann mit einer Prozession, bei der Spieler sowie Zuschauer nach dem Rochusberg vor der Stadt zogen, wo das Spiel in Szene ging.

Waren die Spieler so in feierlichem Zuge auf der Bühne angekommen, so nahmen sie auf derselben Platz und verblieben dort so lange, als das Spiel dauerte; ohne Rücksicht darauf, ob sie in dem Aufzug, der gerade gespielt wurde, zu tun hatten oder nicht, verweilten sie im Hintergrunde.

Wenn der Zuschauer nun auch gewöhnt war, die Nichtsprechenden als nicht vorhanden zu betrachten, vor dem Bilde, das sich ihm hier bot, konnte er die Augen unmöglich verschließen, schon gar nicht, wenn dies so prachtvoll war wie in Romans oder Bourges. Wenn Hunderte von reich und prächtig und phantastisch gekleideten Personen die Bühne erfüllten, mußten sie sich ganz von selbst zu lebenden Bildern gruppieren, die sicher etwas außerordentlich Anziehendes hatten. Sie waren es, die die Mysterienbühne zur „Schaubühne" gemacht haben. So entstanden gleichzeitig mit dem Schauspiel auch das lebende Bild und die Pantomime, alle drei auf der gleichen Bühne und oft genug zur gleichen Zeit wirksam. Das nur pantomimisch zur Darstellung gebrachte Mysterium ist jedenfalls ebenso alt wie das gesprochene. In der liturgischen Feier ging die Pantomime dem gesungenen Wort voran. Das berühmte Dreikönigsspiel, mit dem der Bischof von London und einige seiner Amtsbrüder am 24. Januar 1417 die auf dem Konzil in Konstanz versammelten Väter unterhielten, war eine solche Pantomime mit „vast köstlichen tüchern und gewand und großen güldinen und silbrinen gürteln", wie Ullrich von Reichenthal in seiner Chronik sagt. Wir sahen schon, welche große Rolle das lebende Bild, das so oft in die Pantomime überging, bei Prozessionen spielte. In Italien trat es seit dem 15. Jahrhundert vielfach der Predigt zur Seite, um diese unterhaltender und anschaulicher zu machen. Bei Einzügen oder Empfängen fiel ihm nachweisbar seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts das künstlerische Element der Feste zu. In Gruppen auf besonders errichteten Bühnen aufgestellt oder auf zurechtgemachten Wagen mitgefahren, hat das lebende Bild sich noch vor dem Drama auch den neuen Ideengehalt der Renaissancebewegung zu eigen gemacht und seine Vorstellungen weiten Kreisen vermittelt. Bei Festen, die Philipp der Schöne 1313 in Paris König Eduard II. von England und seiner Frau gab, mimten die Pariser Gewerke die Passion mit Paradies und Hölle und dazwischen den Bohnenkönig und Reinecke Fuchs' Begräbnis. Godefroy de Paris hat sie beschrieben, wie Froissart im vierten Buch seiner Chroniken von den lebenden Bildern berichtet, mit denen die Pariser 1389 den Einzug der Isabeau von Bayern verschönten. Hier waren

Szenen aus Ritterromanen zwischen die heiligen gemischt. Das hat sich dann regelmäßig bei allen Einzügen der Könige und Königinnen wiederholt, so daß sich eine lange Liste von dem aufstellen ließe, was der Pariser Geschmack seinen Monarchen in dieser Art geboten hat. Beim Einzug Ludwigs XI. 1461 etwas Überraschendes. Jean de Troyes erzählt in seiner Chronik, daß drei junge schöne Mädchen als Sirenen ganz nackt Motetten sangen, um den König zu erfreuen. Diese Sitte der lebenden Bilder hat sich natürlich nicht auf Paris und nicht auf französische Städte beschränkt, wir finden sie in jener Zeit überall verbreitet. Bei der feierlichen Überführung des Hauptes des Apostel S. Andreas nach



H. Memling: Gottvater von Engeln umgeben. Mittelstück. Gemälde im Museum in Antwerpen

Rom waren im April 1462 in der ewigen Stadt überall Gerüste aufgeschlagen, auf denen lebende Bilder gestellt waren. Als Pius II., derselbe Papst, der eben diese Reliquie in Empfang genommen hatte, etwas später die Fronleichnamsprozession in Viterbo abhielt, fand er auch dort bei dieser Gelegenheit die Straßen mit lebenden Bildern ausgeschmückt. Der Gebrauch hat sich bis tief in das 17. Jahrhundert hinein erhalten, noch die Einzüge spanischer Infanten in Antwerpen und Gent, die Rubens künstlerisch veredeln half, wirkten durch lebende Bilder, die auf Triumphbögen aufgestellt waren. Bei dem lebenden Bild beteiligten sich von Anfang an weibliche Darsteller, wie das Pariser Beispiel lehrt, oft in sehr mangelhafter Bekleidung. Es ist noch in aller Erinnerung, wie die Überlieferung von der Beteiligung nackter Schönheiten an derartigen Einzugsfeiern Makart zu dem

Irrtum verleiten konnte, auf seinem bekannten Gemälde die mitwirkenden Damen unter dem Troß der Kriegsknechte marschieren zu lassen.

Das lebende Bild und die Pantomime bei Festzügen und Prozessionen wie das Mysterienspiel auf der Bühne brachten die gleichen Vorwürfe zur Darstellung. Sie werden also äußerlich auch mit den gleichen Mitteln gearbeitet haben. Kostüm und Inszenierung müssen die gleichen gewesen sein. Für die Kenntnis der Kostüme, in denen die Mysterien gespielt worden sind, stehen uns zwei zeitgenössische Quellen zur Verfügung, einmal die Spieltexte und die Dirigierrollen der Regisseure, dann Berichte von Chronisten. Beide Quellen fließen recht spärlich, zumal die letztere. Es ist zwar oft und oft in den zeitgenössischen Überlieferungen die Rede von der Pracht der Ausstattung, auch die Stoffe werden genannt, aber über das Aussehen der Spieler erfahren wir direkt so gut wie nichts und können nur auf dem Umweg der Kombination dazu gelangen, uns ein Bild von dem Eindruck herzustellen, den die Passionen und Mysterien gewähren mußten. Nicht viel besser steht es um die Regiebemerkungen in den Spieltexten, soweit sie das Kostüm betreffen. Richard Heinzel hat die Passions- und Weihnachtsspiele daraufhin durchgesehen und alle Angaben zusammengestellt, die den Anzug der Schauspieler betreffen. Er nennt das mit so großer Mühe gewonnene Resultat mit Recht „dürftig und spärlich". Soweit sich überhaupt Vorschriften hinsichtlich des Kostüms finden, was nur recht vereinzelt der Fall ist, bewegen sie sich in ganz allgemein gehaltenen Angaben. So heißt es im Tegernseer Spiel vom Antichrist, daß die Kirche nebst Misericordia und Justitia weiblich gekleidet sein sollen, das Erbarmen mit einer Öl(flasche), die Gerechtigkeit mit Schwert und Buch. Ein andermal heißt es z. B. im Passionsspiel von St. Gallen, die Spieler sollen „anständig" gekleidet sein. Im Erlauer Weihnachtsspiel „Zitherspieler, gekleidet wie Soldaten", im Sterzinger Mariä-Lichtmeß-Spiel: „zwei Jünglinge in weißen Kleidern". In allen Osterspielen kommt Jesus als Gärtner, kurz die Vorschriften lassen zwar erraten, daß sie sich auf ein zur Tradition gewordenes Kostüm beziehen, wie dieses aber beschaffen war, wüßten wir nicht, ohne die Kunst der gleichen Zeit zu Hilfe zu nehmen. Sie allein bietet uns die Möglichkeit, über die Theatergarderobe jener fernen Jahrhunderte eine zutreffende Vorstellung zu gewinnen. Von deutlich erkennbaren Theateraufführungen ist zwar nur ein einziges Bild bekannt, eine Miniatur von Jehan Fouquet, der um 1460 in das Andachtsbuch eines gewissen Etienne Chevalier die genaue Abbildung einer Vorstellung des Martyriums der heiligen Apollonia auf der Mysterienbühne malte. Hier ist der Schauplatz samt allen Mitspielern von Gottvater herab bis zu den Teufeln mit der größten Treue abgebildet, aber diese Malerei von kleinstem Umfange würde uns allein nicht sonderlich fördern, wüßten wir nicht, daß wir die gesamte religiöse Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts als einen Spiegel betrachten dürfen, in dem wir die Mysterien jener Zeit wiedererkennen können. Seitdem in der Mitte des 19. Jahrhunderts die geistlichen Spiele des Mittelalters wieder Interesse fanden, sind die Forscher auf den Zusammenhang aufmerksam geworden, der zwischen ihnen und der gleichzeitigen Kunst besteht. Mone und Kugler in Deutschland, Louis Paris und der Abbé Didron in Frankreich

haben auf diese Beziehungen hingewiesen, und eine ganze Reihe deutscher Forscher, von denen wir nur Anton Springer, Carl Meyer, Paul Weber, Wilhelm Meyer aus Speyer, K. Tscheuschner nennen wollen, haben sich bemüht, sie bis in ihre Wurzeln hinein zu



Gottvater. Spätgotischer Teppich niederländischen Ursprungs im Dom in Xanten

verfolgen und klarzulegen. Endlich hat Emile Mâle in einer grundlegenden Arbeit die gegenseitigen Einflüsse von Kunst und Bühne in diesen Jahrhunderten aufgezeigt und darauf hingewiesen, daß diese Wechselwirkung in der Tat so groß ist, daß sich heute

kaum mehr entscheiden läßt, ob die Kunst von der Bühne oder diese von jener abhängig war, daß es auf alle Fälle schwer zu sagen wäre, welche von beiden aus dieser Verbindung den größeren Vorteil zog. Einmal wurden Künstler damit beauftragt, die Ausstattung der Mysterienspiele zu besorgen. So hatte Jehan Fouquet 1461 die Mysterien zu inszenieren, die beim Einzug Ludwigs XI. in Tours gespielt werden sollten, und wir kennen außer ihm noch andere Künstler von Ruf und Namen, wie Poyet, Perréal, Bourdichon, Coppin van Delf, Michel Colombe, die mit ähnlichen Aufgaben beschäftigt waren. Hubert Caillaux inszenierte das Passionsspiel in Valenciennes, Jean Perréal und Jean Prévost entwarfen 1489 in Lyon Dekorationen und Kostüme der Spiele, die zu Ehren Karls VIII. gehalten wurden. Beim Einzug des Kardinals von Amboise in Lyon leitete der Maler Jehan Yvonet die Aufführung der Mysterien, während Jehan Hortart die Dekorationen anfertigte. Nach der Angabe von Gustave Cohen werden in Lyon vom 14. bis 16. Jahrhundert 500 Maler genannt, die für mimische und gesprochene Mysterien Dekorationen geschaffen haben. In Romans erhielt der Maler Thevenot 1509 für die Ausführung der Dekoration des Mystère des 3 Doms 100 fl. (über 1000 Mark nach heutigem Wert). Aber diese Tätigkeit der Künstler im Interesse der Aufführungen stellt nur eine Seite ihrer Beziehungen zur Bühne dar, und sie hätte zumal für uns nur ein rein archivalisches Interesse, da wir nicht wissen, welches Resultat diese Bemühungen gehabt haben. Viel wichtiger, ja ausschlaggebend ist die Beobachtung Mâles, daß das Bühnenbild der Mysterien die Phantasie der damaligen Maler und Bildhauer mit so nachhaltiger Kraft befruchtete, daß der französische Gelehrte keinen Anstand nimmt, die Änderung der künstlerischen Darstellungsweise, die sich im 14. Jahrhundert anbahnt, auf die Anregung des Theaters allein zurückzuführen. Von einem Stil, der sich in gehaltenen Formen bewegt, sich in bloßen Andeutungen gefällt, niemals das Letzte der Empfindung verrät, wendet sich die Darstellung fast plötzlich zu dramatischer Steigerung aller Akzente in Minenspiel und Gebärde. Ganz neue, bis dahin nicht gekannte und nie dargestellte Szenen der heiligen Geschichte erscheinen in der Ikonographie. Es sind solche, die in Mysterien auf die Bühne kamen und dadurch den Künstlern vertraut wurden. Wenn auch geltend gemacht worden ist — und besonders Bertaux und Creizenach haben es den Argumenten Mâles entgegengehalten —, daß der neue Inhalt ihrer Darstellungen den Künstlern auch durch die Predigt vermittelt werden konnte oder noch eher durch die Erbauungsliteratur, so erscheint dieser Weg doch als der weniger gangbare. Mit dem Lesen lateinisch geschriebener Andachtsbücher werden wir uns die damaligen Künstler, die immer bloße Handwerker waren, kaum beschäftigt zu denken brauchen, und wollten wir das selbst in einzelnen Fällen zugeben, so wäre damit noch lange nicht erklärt, wie die durch einen asketischen Gedanken vermittelte Vorstellung einen so kräftig realistisch-drastischen Ausdruck finden sollte und das nicht nur im Werk dieses oder jenes Künstlers, sondern in dem aller malenden und skulpierenden Zeitgenossen. Gerade die wesentlichen Charakteristika eines jeden Bühnenspiels, die Neigung zur Pracht und die Vorliebe für eine reichgegliederte und bewegte Komparserie, eignen den Mysterien jener

Zeit, ebenso wie ihrer Kunst. Die Wendung in der bildenden Kunst zur Emphase, zum Unterstreichen der Empfindungen, dabei das gleichzeitige Betonen aller Äußerlichkeiten in einem Kostüm, das oft schlecht genug zur Situation passen will, zeigen deutlich, woher die Künstler ihre Inspirationen empfingen. Die Bühne hat ihnen diese Eindrücke vermittelt, nicht das Buch. Auch die liturgische Feier fand ihr Echo in der Kunst und hat in Skulpturen, Fresken und Miniaturen ein Spiegelbild ihres Wesens hinterlassen. Ein Spiegelbild, denn es gibt die Zurückhaltung, die Mäßigung im Ausdruck genau so wieder, wie der gottesdienstliche Akt es tut. Im Augenblick, wo der symbolisierende Kult in das Theater übergeht und damit äußerlich eine andere Haltung einnimmt, ändert sich auch die Auffassung der bildenden Kunst. Gibt sie die gleichen Vorwürfe wieder wie früher, die Geburt oder die Kreuzigung Christi, so packt sie sie doch ganz verschieden an, und ersetzt die Innigkeit und Naivität eines früheren Geschlechts durch das Absichtliche und Zweckbewußte einer Generation von Schauspielern. Das Gefühl scheint stärker, aber nur weil es Zuschauer gefunden hat. Die große Bereicherung des Vorstellungskreises der bildenden Kunst ist vollends aus der asketischen oder homiletischen Literatur allein nicht zu erklären. Wie sollten Motive wie das Gastmahl des Pharisäers, der Tanz der Salome u. a., die auf einmal so beliebt werden, auf dem Wege der Lektüre ihren Einzug in die Werkstätten gefunden haben, während sie doch in jedem Mysterium aufdringlich genug zu den Sinnen sprachen. Man darf wohl ohne Übertreibung sagen, daß im ganzen 15. Jahr-



van Eyck: Gottvater
Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin

hundert Theater und Kunst Hand in Hand miteinander gegangen sind. Die Kunst hat dadurch Ausdrucksmöglichkeiten von einem in früherer Zeit nicht gekannten Umfang gewonnen. Das Theater aber hat unter der Einwirkung der Kunst eine Richtung auf äußerlichen Glanz und Prunk angenommen, der noch nach Jahrhunderten den Eindruck hervorruft, als sei so manche Mysterienaufführung nicht viel anders gewesen als eine Toilettenschau.

Die Übereinstimmung zwischen den Darbietungen der Mysterienbühne und denen der bildenden Kunst fiel schon den Zeitgenossen auf. Ein Pariser Bürger, der im Anfang des 15. Jahrhunderts ein Tagebuch schrieb und das am 1. Dezember 1420 in Paris gespielte Mysterium mitangesehen hatte, bemerkte in seinem Journal, daß die Bilder, die er auf der Bühne gesehen habe, den Reliefs an der Choreinfassung von Notre Dame merkwürdig glichen. Diese Reliefs sind teilweise noch erhalten und stammen von der Hand des Jehan Ravy und des Jehan le Bouteillier. Noch viel deutlicher ist diese Erscheinung aus einer gewissen Entfernung der Zeit heraus zu beobachten. Ein russischer Bischof, der 1439 dem Konzil in Florenz beiwohnte, welches die Vereinigung der griechischen und römischen Kirche herbeiführen sollte, sah bei dieser Gelegenheit am 25. März in der Annunziata, am 14. Mai in S. Maria del Carmine Aufführungen, die er genau beschrieben hat. Nun machte Oskar Fischel darauf aufmerksam, daß sich bei Vasari die genaue Beschreibung der Maschinerie findet, die der Russe bei diesem Spiel in Tätigkeit sah und daß die Fresken, mit denen Michelozzo die Kapelle der Portinari in S. Eustorgio in Mailand ausmalte, gerade so wirken, als habe der Maler die von dem Bischof gesehene Vorstellung illustrieren wollen. Bloemmart, Geschiedenis der Rhetorykkammer de Fonteine te Gent, beschreibt ein lebendes Bild, welches die Kammer der Fonteine bei dem Einzuge Philipps des Guten 1456 in Gent gestellt hatte. Es befand sich auf einem dreiteiligen Gerüst. In der Mitte der obersten Abteilung war Gottvater zu sehen unter einem Thronhimmel, zwischen der Jungfrau und dem Täufer, und umher standen singende Engel. Gottvater saß auf einem Thron von Elfenbein, die Krone auf dem Haupt, das Zepter in der Hand. Im mittleren Geschoß stand ein reich verzierter Altar, auf welchem ein Lamm lag, dessen Brust ein Blutstrahl entquoll, der in einem goldenen Kelche aufgefangen wurde. Goldene Strahlen, die von Gottvater ausströmten, bildeten den Hintergrund, aus der Mitte flog eine Taube auf. An beiden Seiten des Altars standen Gruppen von Märtyrern, Heiligen, Patriarchen, Aposteln usw. Vor dem Gerüst war ein schöner Springbrunnen aufgestellt, welcher den Brunnen des Lebens vorstellte und drei Ströme Weines ergoß. Dieses lebende Bild war also nichts anderes als eine getreue Wiedergabe des Mittelstückes des großen Genter Altares der Brüder van Eyck, wiederholt im Lebensbrunnen derselben, der aus Segovia nach Madrid in den Prado gelangte. Nicht weniger schlagend als in diesem Fall ist die Übereinstimmung von Mysterium und Kunst bei den gemalten Tapeten im Hotel Dieu in Reims. Dieses Institut besaß noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts etwa 50 bis 60 auf Leinen gemalte Darstellungen der Passion, die man als Vorlagen für Wirkbilder ansah. Louis Paris hat diese Annahme widerlegt, dagegen aber in hohem Grade wahrscheinlich

gemacht, daß diese gemalten Tapeten nichts anderes darstellten als die einzelnen Szenen der Passion, die zwischen 1450 und 1490 wiederholt in Reims gespielt wurde. Er legt den Text des Mysteriums von Jehan Michel zur Vergleichung an und kommt zu dem Resultat, daß der Maler in der Tat die hervorstechendsten Momente jeder Szene dargestellt hat, teilweise sogar mit genauer Beobachtung der theatralischen Inszenierung. Anton Springer hat schon vor Jahren darauf hingewiesen, daß der Altarschrein der Stiftskirche zu Oberwesel in den Zeichen des Jüngsten Tages Bild für Bild die Szenen des Rheinauer Spiels wiedergibt, das Mone veröffentlicht hat. Pottier behauptet, daß die Malereien



Fra Angelico da Fiesole: Die Verkündigung. Gemälde im Prado in Madrid

der Kirche St. Martin zu Connée eine genaue Wiedergabe der Szenen des in Laval gespielten Mystère de St. Barbe seien. Mâle erkannte in den Versunterschriften der Sibyllen, die Baccio Baldini gestochen hat, Zitate aus einem italienischen Mysterium, ein Umstand, der mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit in den dargestellten Figuren Trägerinnen der Handlung desselben vermuten läßt. Ein Holzschnitt aus dem Verlage von Simon Vostre, der sich in Heures für die Diözesen von Angers und Salisbury nachweisen läßt, stellt eine Anbetung der Hirten vor mit Angabe der Namen derselben. Gobin le gai, le beau Roger, Mahault, Alyson und ähnliche Bezeichnungen machen es klar, daß wir hier die Abbildung einer Szene aus einem Mysterium der

Geburt Christi vor uns haben. Diese Fälle zeigen die Übereinstimmung zwischen einem gewissen Mysterium und dem aus seiner Anregung heraus entstandenen Kunstwerke in einer so deutlichen Weise, daß sie gar nicht mißverstanden werden kann. Aber auch wo das nicht der Fall ist, bleibt der Zusammenhang immer noch deutlich genug. Erst seit ihrer Einführung in das Mysterienspiel erscheint die Anbetung der Hirten auch in der Kunst. Die Veronikalegende spielt in der bildenden Kunst die gleiche große Rolle wie in den Mysterien; die böse alte Frau Hédroit, die Christus mit ihrem besonderen Haß verfolgt und in französischen livres d'heures häufig dargestellt ist, wurde von Mercadé und Jehan Michel in die Literatur eingeführt, um mit dem Umweg über die Bühne in die Kunst zu gelangen. Diese Beeinflussung erstreckt sich auf gewisse Einzelzüge, so macht Mâle darauf aufmerksam, daß die Soldaten an Christi Grab schlafend dargestellt zu werden pflegten und erst, seit die Bühnenvorschriften der Passionstexte verlangen, daß sie nicht schlafen, sondern vor dem Auferstehenden erschreckt auseinander taumeln, auch in dieser Haltung von der Kunst aufgefaßt werden.

Den Nachweis des Zusammenhangs zwischen Passionsspiel und bildender Kunst, den Mâle für Frankreich führte, hat Tscheuschner für die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei übernommen und überzeugend durchgeführt.

Der Abschied Christi von seiner Mutter ist ein Motiv, das erst die Passionsspiele populär machten. Dürer, Altdorfer und Burgkmaier haben ihn so dargestellt, wie das Augsburger Passionsspiel und die Haller Passion ihn vor sich gehen ließen. Das Auszahlen der dreißig Silberlinge an Judas und die Szene, wie er mit den Hohenpriestern darum feilscht, von Burgkmaier, Hans Wechtlin und Urs Graf für den Holzschnitt gezeichnet, findet sich genau so in der Alsfelder und Heidelberger Passion. Die Szene am Ölberg mit dem aufgestellten Kelch, der den symbolisch verstandenen Ausruf des Herrn in einen so platt aufgefaßten Realismus übersetzt, wird vom Donaueschinger Passionsspiel gerade so vorgeschrieben und kann erst durch die szenische Darstellung in das Werk der frühen deutschen Stecher, des Meister E. S., des Meisters mit den Bandrollen, des Meisters des heiligen Erasmus, Glockendons, gelangt sein. Szene für Szene läßt sich die Übereinstimmung zwischen Spiel und Kunst verfolgen, zumal da, wo dieser richtunggebende Einfluß der Bühne der Kunst nicht zum Vorteil gereichte. So sind die rohen Marterszenen Christi, die u. a. in Dürers Werk so peinlich berühren, dem verrohenden Eindruck zuzuschreiben, den die Vorführung solcher Brutalitäten auf der Bühne machen mußte. Von der Benediktbeurer Passion des 13. Jahrhunderts bis zur Egerer Passion des 16. Jahrhunderts ist diese immer zunehmende Verrohung ebenso deutlich zu verfolgen, wie sie sich auch in den Kunstwerken der gleichen Epoche immer stärker geltend macht und im Anfang des 16. Jahrhunderts außer bei Dürer auch bei Burgkmaier, Schäuffelein u. a. zur Erscheinung kommt.

In der Tat zeigt uns die Kunst der Zeit ihre Bühne wie in einem Spiegel, und zumal sind uns das 15. Jahrhundert und das erste Drittel des 16., welche die Hochblüte der Mysterienaufführungen erlebten, dadurch in geradezu wunderbarer Weise erschlossen.



Hugo van der Goes: Die Anbetung der Hirten. Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin

Die Memling, van Eyck, Rogier van der Weyden, Heemskerk, van Orley, Mabuse, Petrus Christus, der sogenannte Meister von Flémalle u. a. haben anscheinend in den Bildern aus der heiligen Geschichte, die sie gemalt haben, nichts anderes vor Augen gestellt, als was sie eben auf der Bühne gesehen hatten. Gruppenbildung, Mimik, Gebärdensprache und was uns hier am meisten beschäftigt, die Kostüme sind die, welche die Schauspielkunst ihrer Zeit anwandte. Die Szenen, die sie malen, wirken genau so, wie die Aufführung es für ihre Zeit getan haben muß. Bei Deutschen und Niederländern erkennen wir in großen zyklischen Gemälden auch die Simultanbühne des Mysterientheaters, deren Szenenfolge sie mit naivem Sinn in demselben Nebeneinander vor Augen stellen, wie die Aufführung es auch tat. Der Meister des Schöppinger Altars, der der Schule von Soest angehört und etwa um 1470 tätig war, führt in seinem Kalvarienberg ein ganzes Passionsspiel vor, indem er gleichzeitig die Gefangennahme, Kreuztragung, Grablegung und den Besuch Christi in der Vorhölle darstellt. Vielleicht auf das gleiche Mysterium, das in Westfalen gespielt worden sein mag, geht eine Tafel des Meisters von Liesborn zurück, die in S. Maria zur Höhe in Soest bewahrt wird und ebenfalls den Kalvarienberg als Hauptdarstellung mit den Nebenszenen der Kreuztragung, der Veronikalegende, Kreuzigung, Grablegung und des Besuches in der Vorhölle begleitet, sich also die gleichen Vorwürfe herausgesucht hat wie der Soester Zeitgenosse. Hans Memling muß von der Simultanbühne sehr starke Eindrücke empfangen haben, er hat sie mit ihrer ganzen Szenenfolge wiederholt gemalt. Am bekanntesten ist die schöne Tafel der neuen Pinakothek in München, der man den Titel der „Sieben Freuden Mariä" gegeben hat, weil sie auf einen Namen eigentlich nicht zu taufen ist. Sie stellt ein ganzes Mysterium dar, außer dem englischen Gruß, die Geburt Christi, die Verkündigung an die Hirten, die Anbetung der heiligen drei Könige, den bethlehemitischen Kindermord, die Flucht nach Ägypten, die Versuchung Christi, die Auferstehung, Christus erscheint der Maria Magdalena, den Jüngern in Emmaus und seiner Mutter, Petrus auf dem Meer, die Himmelfahrt, das Pfingstfest, Tod und Himmelfahrt Mariä. Diese lange Szenen-

folge ist aufgereiht an den Zug der heiligen drei Könige aus dem Morgenland nach Bethlehem und ihre Rückreise und erweckt durchaus den Eindruck, als handle es sich um ein Spiel, das vielleicht mit einem Umzug der drei Könige eine Ausstellung lebender Bilder verband. Das 1480 in die Frauenkirche zu Brügge gestiftete Gemälde war Eigentum der Lohgerberzunft, und vielleicht ist die Vermutung nicht zu kühn, daß seine Bilderreihe aus einem Aufzug dieser Zunft entsprungen ist. Eine andere Tafel des Meisters in Turin, die als die sieben Schmerzen Mariä bekannt ist, stellt eine ähnliche Szenenfolge dar und mag einer Passionsaufführung ihre Entstehung verdanken, wenigstens erinnert die Art, wie der Künstler die einzelnen Vorwürfe in den Raum gebracht hat, ganz an die Einteilung der Mysterienbühne in ihre Häuser. Der Kölner Meister der heiligen Sippe hat auf einem Gemälde, das sich heute im Museum zu Brüssel befindet, ebenfalls die Vorstellungsreihe einer Passion zur Anschauung gebracht, anscheinend einer solchen, die mit krassen Effekten zu arbeiten liebte. Man sieht im Hintergrund den erhängten Judas Ischariot, dem der Bauch geplatzt ist, aus dem die Teufel eben die Seele herausreißen. Auch die beiden westfälischen Meister Viktor und Heinrich Dünnwegge, die im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts in Dortmund tätig waren, haben in einer Eichenholztafel im Germanischen Museum eine an die Simultanbühne erinnernde Passionsfolge dargestellt und die Beweinung, die Grablegung, die Auferstehung und Himmelfahrt in einem Bilde vereint. Diese Beispiele ließen sich beliebig vermehren, wenigstens aus dem Bildervorrat der deutschen Meister, denn auf italienischem Boden gehören diese Darstellungen zu den Seltenheiten. Wir wüßten außer der großen Kreuzigung von Bernardo Luini in S. Maria degli Angioli zu Lugano, die ebenfalls im Hintergrunde der Hauptdarstellung alle Szenen der Passion aufrollt, kein Gemälde zu nennen, das in seiner Auffassung den genannten der deutschen Schule an die Stelle zu setzen wäre. Das ist ein indirekter Beweis für den Zusammenhang, in dem das Kunstschaffen mit der Bühne stand. Die deutschen Meister, die sicher die Mysterienbühne gekannt haben, malten auch so, wie sie Aufführungen miterlebten, die Italiener, welche die Mysterienbühne mit ihren in Häuser abgeteilten Schauplätzen und ihrem Nebeneinander nicht kannten, haben auch von ihr nicht die gleichen Anregungen empfangen können wie ihre deutschen Berufsgenossen.

Dürfen wir in der Tat annehmen, daß die Künstler des 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts ihre Auffassung der biblischen Geschichte von der Bühne her hatten, und darüber ist wohl kein Zweifel mehr möglich, so haben wir in der religiösen Kunst dieser Zeit das Material an der Hand, das uns erlaubt, das Kostüm der Mysterien zu rekonstruieren. Allerdings werden wir nur in wenigen Fällen imstande sein, die vorhandenen Abbildungen mit wirklich stattgefundenen Aufführungen zu identifizieren, wir können nur von wenigen Kunstwerken sagen, genau so muß sich das und das Mysterium auf der Bühne ausgenommen haben, der große Zug aber, der durch diese Kunst hindurchgeht, das Theatralische, Bühnenmäßige ihres Aufbaus, erlaubt mit Sicherheit den Rückschluß, so oder so ähnlich muß es gewesen sein. Wie sich das auf so viele Einzelheiten der Inszenierung bezieht, der ringsum offene Stall bei der Anbetung der Hirten und Könige

ist überhaupt nur zu verstehen, wenn man dabei an eine von mehreren Seiten offene Bühne denkt, die mit Stricken an das Kreuz gebundenen Schächer verraten deutlich Gewohnheiten des Theaters, so gilt es auch vom Kostüm. Nimmt man zu der spärlichen Überlieferung der Texte die reiche der Ikonographie, so erhält man ein Bild, das, aus gegenseitig sich ergänzenden Überlieferungen zusammengeflossen, doch die Vorstellung von dem Aussehen der Schauspieler vermittelt, die in den Passionsspielen und Mysterien des



Hugo van der Goes: Die Anbetung der Hirten
Gemälde im Arcispedale di S. Maria Nuova in Florenz

Mittelalters mitwirkten. Das Kostüm der liturgischen Feier war selbstverständlich der Garderobe des Kultus entlehnt, das forderten schon Ort und Gelegenheit der Aufführung. An diesem Gebrauch hat man aus Gewohnheit auch dann noch festgehalten, als das Spiel das Gotteshaus verließ. Zumal fuhr man fort, die höchsten Personen mit Amtskleidern der Geistlichkeit zu versehen, weil man keine anderen szenischen Mittel besaß, die Würde derselben auszudrücken. Die Geistlichen selbst hörten nicht auf, bei den Vorstellungen mitzuwirken. Bei der Passion, die 1437 in Metz aufgeführt wurde, spielte z. B. Nikolas, Pfarrer von S. Victor, den Christus und ein Priester Jean de

Nicey den Judas. 1467 gab in Frankfurt am Main der Geistliche Ewald Dotterfeldt den Christus, 1498 spielte ihn der Pfarrer von Ober Eschenheim. So ließen auch die Kirchen nicht nach, ihre Ornate den Spielern zur Verfügung zu stellen. Um das Jahr 1110 lieh die Abtei von S. Albans dem Vorsteher der Klosterschule zu Dunstaple Chorkleider, weil er von seinen Schülern ein Spiel von der heiligen Katharina aufführen lassen wollte. In der Nacht, die der Vorstellung vorausging, verbrannten diese Kleider in der Wohnung des Rektors, und da er nicht imstande war, der Abtei den Verlust zu ersetzen, so bot er sich, wie Matthew Paris berichtet, persönlich als Ersatz dar und trat als Mönch in das Kloster ein. Er war ein Franzose Gottfried aus Le Mans, der diesen Schritt nicht zu bereuen hatte, denn er ist als Abt dieses Klosters gestorben. Die Pageants in Chester und Lincoln pflegten stets von den Kirchen ihrer Orte Kleider des Kultus zu entnehmen. Ein französisches Gedicht Manuel de péchés, das im Jahr 1303 in die englische Sprache übersetzt wurde, erwähnt den Gebrauch der Klöster, zu Mirakelspielen nicht nur Kleider, sondern auch Pferde und Waffen zu verleihen, als einen ganz gewöhnlichen und landesüblichen. Der Verfasser, Wilhelm von Waddington, unterließ es allerdings nicht, diese Gewohnheit als gotteslästerlichen Mißbrauch zu beklagen und die Geistlichen, die sich dazu hergeben, des Sakrilegs zu zeihen. Als im Jahr 1476 die Bruderschaft des hl. Romanus in Rouen die Legende ihres Schutzpatrons aufführte, lieh das Kapitel der Kathedrale dazu einen Bischofsstab und Chorkleider für die Engel. 1487 gab das Kapitel von Bésançon zu einem Mysterium der Heiligen Ferréol und Ferjus Kostüme und Requisiten her, ebenso handelte das Kapitel in Limoges, als man 1519 dort das Mysterium der Hostie spielte. Dieser Gebrauch blieb bestehen. Bei den Osterspielen des 16. Jahrhunderts in Luzern wurde von den Chorherren der Hauptkirche erwartet, daß sie die kirchlichen Gewänder ihres Schatzes für die Ausstattung von Gottvater zur Verfügung stellten. Die Gewohnheit ging auf die Magistrate über. Im Beginn des 16. Jahrhunderts hat der Rat der Stadt Bern Stoffe und Gewänder der burgundischen Beute und solche der aufgehobenen Klöster nicht nur für Mysterien, sondern auch für Fastnachtsspiele hergegeben. In Sterzing waren im Beginn des 16. Jahrhunderts die Spielkleider Eigentum der Kirche, die sie jeweils zu den Passionsaufführungen hergab. Allmählich scheint sich dieser Leihbetrieb sogar zu einem gewerbsmäßigen ausgebildet zu haben. Bei Gelegenheit der Aufführung eines Oster- und Passionsspiels zu Stolberg am Harz 1457 wird schon der Besitzer des Spielgeräts Heinrich Melse aus Nordhausen, der eigens damit angereist kommt, erwähnt. Die Unkosten eines zu Chelmsford, Malden und Braintree 1562 und 1563 aufgeführten Stückes werden mit £ 50.— angegeben, aber, heißt es dabei, für Jahre nachher bildete das Verleihen der Kleider eine Einnahmequelle. Durch das Darleihen von seiten der Domkapitel und Magistrate wurde wohl ein Teil der notwendigen Garderobe beigestellt, der größere Teil aber mußte auf anderem Wege beschafft werden, fast stets auf Kosten der Spieler selbst. Das war nichts Geringes, denn wenn die Kleidung der damaligen Zeit schon an und für sich kostbar war, so wurde sie es natürlich noch mehr durch die Eitelkeit, die jeden Mitspielenden dazu veranlaßte, sich so schön als



Carlo Crivelli: Die Anbetung der Hirten.
Gemälde im Hohenlohe-Museum in Straßburg i. E., Teilansicht

möglich anzuziehen. Aus Frankreich hören wir, daß die Schüler, um sich für das Spiel kostbare Kleider kaufen zu können, ihre Bücher versetzten oder verkauften und 1488 von den Behörden angewiesen werden mußten, sich größerer Bescheidenheit darin zu befleißigen. Jedenfalls blieb der Kostenpunkt der Kleider eine beschwerliche Sache, so daß man 1497 in Châlons sur Saone die Spieler einen Eid ablegen ließ, jeder solle sich auf seine eigenen Kosten bekleiden, so wie seine Rolle es verlange. Zuwiderhandelnden wurde eine Geldstrafe von 10 Talern angekündet. 1507 wurden in Châlons sur Marne die reichen Einwohner, die nicht selbst mitspielten, von der Stadt gezwungen, die ärmeren Schauspieler auf ihre Kosten einzukleiden, ebenso wurde in Romans 1573 eine Zwangsanleihe bei denjenigen aufgenommen, die nicht mitspielten, Spieler, die Ausgaben für ihre Kostüme hatten, wurden zu derselben nicht herangezogen. Einen ganz ausgezeichneten Ausweg fanden die Angehörigen der St.-Jakobs-Bruderschaft in Vals bei le Puy, welche 1506 die Rollen eines Königsspieles mit König, Königin, Dauphin und Hofstaat, insgesamt über 40 Personen, unter sich versteigerten mit der Verpflichtung, daß kein Spieler die herkömmliche Tracht beiseite setzen dürfe. In St. Jean de Maurienne schlug man 1573

einen Mittelweg ein, zwar wurde jeder Schauspieler durch einen Kontrakt verpflichtet, für seine Kostümierung selbst zu sorgen, Meister Jaques Boudrey, der die Rolle Satans übernahm, verhieß man aber, wenn er sich zu derselben drei verschiedene Kostüme werde machen lassen, wolle man ihm auf allgemeine Unkosten noch ein viertes stiften. Vielfach wurden die Spieler auch durch Geldpreise für ihre Aufwendungen entschädigt. So hat die Stadt Béthune 1423 und 1439 Kanoniker von St. Bétrémieu mit Preisen ausgezeichnet und der Rat in Troyes 1490 dem Jakobinermönch Nicole Molu, der eine Entschädigung verlangte, weil er nun seit sieben Jahren den Christus spiele und für seine Kostüme viel Geld habe aufwenden müssen, eine Summe von 20 Livres tournois auszahlen lassen. Aus Angers hören wir, daß 1456 ein Schneider für die Kostümierung der Schauspieler in einem Auferstehungsspiel die große Summe von 10 Golddukaten empfing, aus Rouen 1503, daß ein gewisser Lechevallier, der den Pilatus zu spielen hatte, sich von einem Bekleidungskünstler Thron und Kostüm für diese Rolle ausführen ließ, sich aber, als ihm die Rechnung über 30 Livres (heute über 1000 Fr.) präsentiert wurde, der Zahlung weigerte und erst durch einen Prozeß gezwungen werden mußte, seinen Verpflichtungen nachzukommen. Die hohen Preise sind nicht verwunderlich, wenn man immer wieder erfährt, welche Verschwendung getrieben wurde. Von dem Mystère de St. Barbe in Laval heißt es, hundert Spieler waren beteiligt, alle in Seide und Samt. Genau so heißt es in der Passion von Vienne 1510, alle waren in Seide. Die Gäste aus Paris, Bordeaux, Lyon, die 1521 die Aufführung der Passion in Limoges mitansahen, versicherten, niemals etwas so Prächtiges gesehen zu haben. Bei den geistlichen Schauspielen, die 1500 zu Ehren Philipps des Schönen in Barcelona aufgeführt wurden, erschienen sämtliche Darsteller in Seide oder Goldbrokat, auch sämtliche Teufel in diesen kostbaren Stoffen. Zieht man zum Vergleich die Bilder heran, zumal die der Niederländer, der van Eyck, des Meisters von Flémalle und andere, und betrachtet die kostbaren Gewänder und den oft überreichen Schmuck, so erscheint keine Summe, sie sei so hoch wie sie wolle, dieser Verschwendung gegenüber unangemessen. Soweit wir aus Deutschland Rechnungen über die Kosten, besonders die der Kostüme besitzen, reichen sie an die Summen, die man in Frankreich verausgabt hat, nicht heran. Das Johannisspiel in Dresden rechnet doch immer nur nach Groschen und Pfennigen, führt allerdings auch keine anderen Stoffe als Zwillich, Leinewand, graues Tuch und ähnliche Gewebe minderer Qualität auf. Ebenso steht es in Tirol, wo der Verbrauch an Stoffen sich auf Leinwand, Rupfen, Loden beschränkt und allerhöchstens zu Tuch versteigt. Über Luzern schreibt Renwart Cysat: „den kosten trug ein jeder Comediant selbs was syn stand und person ervordert." Dieser in den meisten Fällen geübte Modus, die Beschaffung der Kostüme den Schauspielern selbst aufzubürden, mußte zwei Übelstände in seinem Gefolge haben. Auf der einen Seite eine zu große Verschwendung, auf der anderen eine manchmal unschickliche Ärmlichkeit. Es scheint nicht immer leicht gewesen zu sein, die richtige Mitte des gerade Passenden innezuhalten. So weist in dem französischen Mysterium des hl. Martin eine Randbemerkung die Statisten an: Jeder solle nach seinem Stande gekleidet sein, und im

Tiroler Lichtmeßspiel wird von Joseph verlangt, er solle in „anständigen, mittelmäßigen Kleidern" kommen. In der Zeit, als die Verschwendung ihren höchsten Gipfel erreicht hatte, und in Bourges selbst die Bettler in Samt und Seide auftraten, ermahnt der Dichter Jean Bouchet die Bürger von Issoudun, welche 1535 die Passion aufführen wollten: „Ich bitte Euch dringend, daß Ihr alle Rollen den Leuten mit Rücksicht auf



Antonio Pisano gen. Pisanello: Anbetung der hl. 3 Könige
Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin

ihr Alter austeilt und daß Ihr nicht so viel Kleider zu leihen nehmt, wären sie selbst von Goldstoff. Paßt sie lieber den Personen an, denn es ist wahrlich nicht schön, wenn Doktoren, Pharisäer und Ratsherren ebenso angekleidet sind wie Pilatus." Aus dieser Ermahnung spricht deutlich die Sorge um die Erhaltung der Lokalfarbe auf der Bühne. Der Dichter wünscht, daß die Kostüme nach Alter, Rang und Stand verschieden sein möchten und die untergeordneten Rollen angehalten werden sollen, sich weniger prächtig als passend anzuziehen. Ein Blick in die Beschreibung der Kostüme von Bourges

belehrt uns darüber, wie notwendig diese Ermahnung gerade in jener Zeit war, denn über der Sucht nach Glanz war die Rücksicht auf die Richtigkeit ganz in den Hintergrund gedrängt worden. Der Wunsch, dem Bühnenbild durch die Kostüme eine gewisse Lokalfarbe mitzuteilen, ist alt und schon in der liturgischen Feier in dem Bestreben hervorgetreten, Christus je nach der Situation verschieden zu kleiden. Es ist darüber gestritten worden, ob die mittelalterliche Bühne überhaupt ein Streben nach Individualisierung des Kostüms gezeigt habe, eine Frage, die von Petit de Julleville und anderen verneint worden ist, weil sie sich durchweg des Zeitkostüms bediente und keinen Wert auf das legte, was wir heute historische Treue nennen. Auf ein historisch richtiges Kostüm konnte man natürlich in einer Zeit keinen Wert legen, die keine Ahnung von Kostümkunde hatte und auch keinerlei Hilfsmittel besaß, etwa Forschungen in dieser Hinsicht anzustellen. Man kannte damals nur die Tracht, die man selbst und die die anderen Zeitgenossen trugen, denn daß die Völker der Antike oder die entlegener Himmelsstriche sich anders kleideten, erfuhr man erst im Beginn des 16. Jahrhunderts. Diese Unkenntnis hat indessen nicht gehindert, daß man sich große Mühe gab, das Kostüm zu individualisieren, und insofern müssen wir denen, welche der Bühne der damaligen Zeit das Streben nach Lokalfarbe absprechen, unrecht geben und uns Gustave Cohen anschließen, der mit Recht findet, daß man auf Echtheit des Kostüms bedacht war, wenn dieses Streben auch „von ungenügenden Kenntnissen schlecht unterstützt wurde".

Wenn für die mittelalterliche Bühne auch keine Möglichkeit bestand, sich historischer Treue im Kostüm befleißigen zu können, so hat sie doch alle Mittel benützt, die sie kannte, um die Kleidung der Schauspieler zu differenzieren. Zu diesen Mitteln, die gegenüber denen, die wir besitzen, natürlich sehr bescheiden zu nennen waren, gehörte vielleicht in erster Linie die Farbe der Gewänder, war die Farbe doch bei dem Hange des Mittelalters zum Symbol ein sehr wichtiges Moment, sich den Zuschauern sinnenfällig verständlich zu machen. Weiß als Farbe der Unschuld gehörte z. B. in den Klosterschulen den armen Kindlein, die im Herodesspiel ermordet wurden, im anglo-normannischen Adamspiel des 12. Jahrhundert dem Abel. Im Coventry Pageant, das das Jüngste Gericht spielte, waren die armen Seelen der Geretteten weiß, die der ewig Verdammten schwarz angezogen. In der Dirigierrolle des Frankfurter Passionsspieles ist angegeben, daß die Seelen der Erlösten Christus in weißen Hemden folgen. Dieser Gebrauch wurde so selbstverständlich, daß der Ausdruck, sich als arme Seele ankleiden, im Französischen so viel heißen wollte, als sich von Kopf zu Fuß weiß anziehen. In der Verklärung auf Tabor erschien Christus in weißen Gewändern, und Jean Michel gibt in seiner Passion die Bühnenanweisung: Hier soll Christus in den Berg hineingehen und ein Gewand anlegen, so weiß, als man es nur haben kann. Die gleiche Anordnung findet sich in Grébans Passion und kehrt als typisch auf allen französischen Glasfenstern wieder. Sonst trug der Herr, während er auf Erden wandelte, einen violetten Talar und legte erst nach der Auferstehung einen solchen von leuchtendem Rot an, eine Farbengebung, die wenigstens bei allen französischen Malern auch von der Bühne in die Kunst überging. Sie ist auch

in Deutschland die herkömmliche, fragt doch im Redentiner Osterspiel der Teufel beim Erscheinen Christi: „We is desse Man myt desseme roden cleyde de uns so vele dud to leyde?" Im Frankfurter Passionsspiel soll der Auferstandene in einer roten Kasel erscheinen, ebenso wie in der Bordesholmer Marienklage aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Der blaue Mantel der hl. Jungfrau ist seit den Mysterienaufführungen ein so unveräußerlicher Bestand der bildenden Kunst geworden, daß noch heut kein Maler wagen dürfte, die Gottesmutter in andere Farben zu kleiden. Auch hierin hat man allerdings auf Nuancen gehalten. Die jugendliche Maria war in ein Blau von



H. Multscher: Die Anbetung der hl. 3 Könige
Gemälde im Rathaus in Sterzing

ausgesprochenem Ton gehüllt, während sie im Alter als Zuschauerin der Passion ihres göttlichen Sohnes Dunkelblau trug, das in das Schwarz überging. In einer Laude, die aus Gubbio stammt und dem 14. Jahrhundert angehört, fordert sie ihre Schwestern auf, ihr einen schwarzen Mantel zu geben. In einem italienischen Mysterium, das wohl um 1375 in Padua entstanden sein mag, bringt Johannes der hl. Jungfrau auf der Bühne ein schwarzes Kleid, welches Magdalena, die ihr gleichzeitig die Gefangennahme ihres Sohnes mitteilt, sie anzulegen bittet. 1511 werden dem Knaben, der im Passionsspiel die Maria darstellt, „sieben Ellen schwarzer Lofrer" gekauft. Ihr Sterbekleid ist dann wieder weiß. Im altdeutschen Schauspiel der Himmelfahrt Mariä aus dem Jahre 1391 sagt Judas zu der hl. Jungfrau: „nue czuch an dese gebete wyz, daran ist vil manig

flyz." (Gebete gleich Gewete ist das Sterbekleid, das Maria im Himmel trägt.) Das Regiebuch der Monstre von Bourges verlangt 1536 für Maria ein weißes Kleid, um darin zu sterben. Ein Rückschluß von mittelalterlichen Bildern auf die gleichzeitigen Aufführungen erlaubt uns anzunehmen, daß Judas Ischariot meist gelb gekleidet gewesen sein muß, es ist die Farbe des Neides. In Bozen wird nach den Rechnungen der Kirchpröpste 1495 dem Judas zwölf Ellen gelb Tuch zum Rock gekauft. Im Dresdener Johannisspiel werden im Jahre 1500 für das gelbe Gewand von sieben Ellen 17 Groschen, drei Jahre später 20 Groschen ausgeworfen. Da Karl Meyer bildliche Darstellungen des Judas im gelben Kleide schon in Miniaturen gefunden hat, die aus älterer Zeit



Hugo van der Goes: Die Anbetung der hl. 3 Könige
Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin

stammen als die Spiele, so ist es klar, daß die Regie der Aufführungen nur an die Tradition anzuknüpfen brauchte, um im Kostüm eine deutliche Charakterisierung herbeizuführen. Indessen hat sich die Bühne mit diesen symbolischen Andeutungen, die damals übrigens einem allgemeinen Verständnis begegnet sein müssen, durchaus nicht begnügt, sondern hat sich, soweit sie konnte, bestrebt, die Kostümierung der Schauspieler den Texten und der Schrift tunlichst anzupassen. So hat man schon in alter Zeit Wert darauf gelegt, Johannes den Täufer nach der Vorschrift des Evangeliums anzuziehen. Ein Mystère aus Clermont-Ferrand enthält die Anweisung: St. Johannes mit großem Bart und einer Robe, gemacht aus Kamelhaar. Im Donaueschinger Passionsspiel soll er in „tierhüten" auftreten. Im Dresdener Johannisspiel in weißem zottigen Rock, 1502

werden für seinen „lodichen pelß" 20 Groschen ausgeworfen und 1506 nochmals 3 Groschen „vor Zotten zum Rock". Die Luzerner Bühnenrodel verlangen: „er soll mit Türshût syn beclejt." So haben ihn auch die Künstler dargestellt.

Wie weit man selbst bestrebt war, ethnographische Gesichtspunkte vorwalten zu lassen, zeigt die Sorgfalt, die man anwandte, um die Juden als solche zu kennzeichnen. Dazu besaß man allerdings auch keine anderen Mittel als die zunächst liegenden der bürgerlichen Kleidung, die den Juden seit Innozenz III. vorschrieb, sich durch gewisse Abzeichen deutlich von ihren anderen Rassen angehörenden Mitbürgern zu unterscheiden. Das war



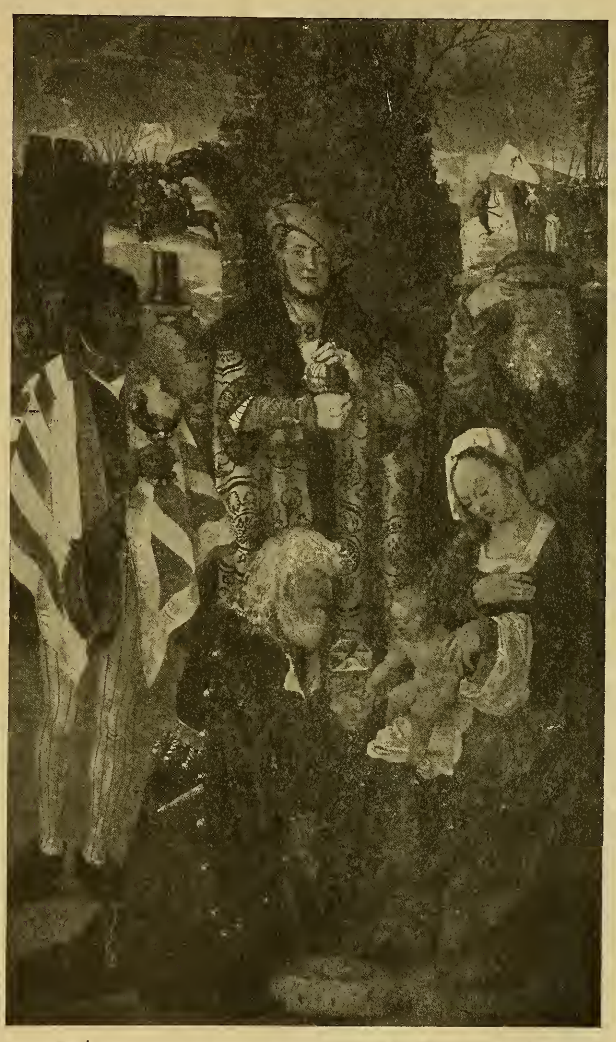
Lucas von Leyden (Kopie): Die Anbetung der hl. 3 Könige
Gemälde im Großh. Museum in Karlsruhe i. B.

ein farbiger Fleck auf dem Gewand und ein besonders geformter Hut, der an seiner eigentümlich langen Spitze und daran befestigtem Knauf auf alten Bildern sofort zu erkennen ist. Er findet sich schon auf solchen des 12. Jahrhunderts. Im Alsfelder Passionsspiel ruft die Synagoge aus: das sprechen ich bei meinem juddenhute. Eine solche Kopfbedeckung trägt sie auch auf dem Bild im Mettener Kodex von 1415, während sie auf der Soester Altartafel durch einen langen Schleier mit blauem Besatz kenntlich gemacht ist. In Bozen wird 1514 gestreifter Zwillich zu Judenkappen und „8 hölzerne schüssel den jüden auf die khöppf" angeschafft. In den Luzerner Bühnenrodeln sind die Judenhüte zur Charakterisierung ebenfalls herangezogen, denn die häufig vorkommende Angabe „jüdisch," „jüdisch cleydt" kann sich nur auf den Hut beziehen,

da die Kleidung der Juden in ihrem Schnitt sonst keine Unterschiede aufwies. Abraham wird in Luzern durch „eyn jüdischen kostlichen Hutt" ausgezeichnet. Die „Juden bey Moyse und jn der Sinagog söllent alle ouch jre Judenhütt mit Knöpffen und Zöttlen haben." Adam Krafft hat in seinen Stationen auf dem Wege zum Johanniskirchhof in Nürnberg auf der siebenten Station den Salbenhändler deutlich als Juden gekennzeichnet. Mit dem Judenhut allein aber glaubte man keineswegs alle Möglichkeiten der Charakterisierung erschöpft zu haben. Man hat sich bemüht, die Schauspieler, die Juden darstellen sollten, noch deutlicher als Angehörige des auserwählten Volkes hinzustellen, indem man ihre Kleider mit bezüglichen Ornamenten versah. So sieht man z. B. unter den klagenden Frauen, die auf der Kreuzigung des Meisters von Flémalle den Herrn beweinen, eine solche, deren Kleid in türkischer Halbseide mit hebräischen Buchstaben besetzt ist. Auf Ambergers Augsburger Dombild trägt der Verklärte auf dem Berge Tabor einen Talar, der unten mit einer Borde von hebräischen Buchstaben eingefaßt ist. Der Luzerner Bühnenrodel von 1583 ist in diesen Angaben sogar sehr ausführlich. Die Juden sollen die Kleider haben „allenthalben umblegt mit jüdischen Buchstaben, ouch allso an den Hütten und Ueberlitzen sollich Buchstaben." Die Tempelherren mögen „die hebreischen Buchstaben auf Stangiöl oder dergleichen umb die Kleider belegen ettwas breitter und ansichtiger dann die Pharisäi oder anderen Juden." Die Pharisäer und die gemeinen Juden sollen diese Ornamentstreifen mit „schmälern Buchstaben umb die Klejder ouch nit so kostlich alls die Tempelherren, sondern nur schwartz vff gäl Papier doch die fürnemeren sonds breitter haben, dann die anderen gemeinen Juden." Die Luzerner Vorschriften sind ja sehr späten Datums und aus dem Ende der hier besprochenen Zeit, aber die Bilder, die schon im 15. Jahrhundert diese charakteristische Verzierungsart aufweisen, sprechen deutlich für den Gebrauch.

In verschiedenen Passionsspielen, z. B. im Redentiner, Innsbrucker, Wiener, Erlauer, werden in den Höllenszenen verschiedene Berufe vorgeführt: Bäcker, Schuster, Schneider, Wirte, Metzger, Weber, Fischer, Räuber, Schreiber. Man muß doch annehmen, daß man diese irgendwie durch ihre Kleidung auseinanderzuhalten suchen mußte, da sonst wohl auch der Effekt der Szene verlorengegangen sein würde. Vielleicht hat man sie mit irgendeinem Symbol ausgestattet, das wie bei den Heiligen in den Prozessionen, z. B. in Zerbst, eine Jungfrau mit einem Turm als St. Barbara, eine andere mit einem zerbrochenen Rad als St. Katharina, eine dritte mit einem Drachen als St. Margareta, eine vierte mit einem Korb voll Rosen als St. Dorothea sofort erkennen ließ. Jehan Michel schreibt in seiner Passion vor: Petrus und Andreas sollen Schiff und Netze verlassen und dem Herrn in ihren Fischerkleidern folgen. Bartholomäus soll ihm als Fürst nachfolgen, Thomas als Zimmermann und sagt an anderer Stelle ausdrücklich: Hier gehen die Apostel hinter dem Herrn in ihren Arbeitskleidern. Ohne die Zuhilfenahme der Kunst des Garderobiers hätten die Dichter ihre Absichten gar nicht zur Geltung bringen können. Dieselbe Vermutung drängt sich auf, wenn von dem Knecht Pusterbalg im Auferstehungsspiel ausgesagt wird: „Er hat eine Nase als wie eine Katze, er ist über die

Schuldern breit, sin rücke mangen hocker treit." Die Ausstattung kann hinter dieser Beschreibung nicht gut zurückgeblieben sein, ohne den Autor Lügen zu strafen. Jedenfalls lehren solche Stellen, daß die Dichter ebenso auf Individualisierung der äußeren Ausstattung bedacht waren, wie die Spielordner es sein mußten. Wie hätte der Ritter keine Rüstung anhaben sollen, wenn er im Sterzinger Passion angeredet wird: „Wie bistu so gar ein verzagter man, hastu doch eine eiserne pfait an?" Noch genauer, wie der Verfasser der Sterzinger Passion sie gibt, sind die Angaben, welche in französischen Mysterien hinsichtlich der Bewaffnung gemacht werden. Im Mystère de St. Laurent wird ebenso ausführlich beschrieben, wie die Henkersknechte Harnisch und Helm nehmen, als wie sie im Mystère de St. Adrien Panzerhemden anlegen sollen und Arnoul Gréban ihnen in seiner Passion vorschreibt, daß sie alte Knopfwämser und Panzerröcke anziehen und Helme auf den Kopf stülpen sollen. Man hat diesen Schergen mit ihren auf das Komische zugeschnittenen Rollen wohl auch Livree gegeben, und es ist sehr möglich, daß wenn Hans Holbein d. Ä., wie Karl Meyer vermutet, seine Henkersknechte aus Haß in die bayerischen Farben kleidete, man ihnen in Augsburg bei Aufführungen der Passion auch wirklich solche Anzüge gab. Nachbarn pflegen ja immer Erbfeinde zu sein, und die alte Reichsstadt konnte ihrem gefährlichen bayerischen Nachbarn dadurch deutlich ihre Gefühle demonstrieren. Sehr genau sind die Vorschriften des Luzerner Bühnenrodel



Hans Baldung Grien: Die Anbetung der Könige (Ausschnitt)
Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin

von 1583: „Abyron der Hencker alls ein rower verwegener Kriegsmann, zerhackt und seltzamer pössischer Kleidung". „Die 4 so Christum pynigent . . . hand . . . Pyniger Kleider an, kostlich vnd suber gemacht, zerhowen, zerhackt, kriegisch, doch nit lang, off heidnische seltzame Manier belegt, gemalet und geziert, einer nit wie ander, ye seltzamer ye ansichtiger, Hütt, Stiffel kurz Sebel vnd dergl ychen." Im Mystère des 3 Doms spielt die Livree eine große Rolle. Die Henker werden erst auf der Bühne angeworben, treten ab und erscheinen in einer kostbaren Uniform aufs neue. Wenn sie sich dann an die Folterung und Hinrichtung machen, so legen sie dazu ihre schönen Oberkleider ab und arbeiten im Kamisol. In dieser Anordnung eines dreimaligen Kleiderwechsels treffen wir auf eines der stärksten Momente, dessen sich die damalige Bühne bedienen konnte, um der Darstellung einen Schein der Wahrscheinlichkeit zu verleihen. Sie konnte bei einer Dekoration, die der Phantasie fast alles übrigließ, beim Spiel am hellen Tage, der sie jeder Wirkung auf die Stimmung durch Beleuchtungsmöglichkeiten beraubte, szenische Effekte kaum anders als durch das Kostüm erreichen, und sie hat diese Bedingung schon früh erkannt. Schon in den ältesten Handschriften der liturgischen Feiern läßt sie z. B. Christus einen Kleiderwechsel vornehmen, manchmal, wie oben gezeigt wurde, sogar zweimal hintereinander und erreichte dadurch natürlich einen hohen Grad sinngemäßer Anpassung an die Situation. Der Kleiderwechsel wurde ein Moment der Individualisierung des Kostüms, das für die Betonung der Lokalfarbe und die Herausarbeitung überzeugender Wahrscheinlichkeit sehr hoch angeschlagen werden muß. So hat man ihm in den Mysterien und Passionen denn auch große Aufmerksamkeit zugewendet. In einem der ältesten bekannten Spiele, die für die Aufführung außerhalb des Gotteshauses bestimmt waren, dem anglo-normannischen Adamspiel aus dem 12. Jahrhundert, dem ältesten Drama in französischer Sprache, das wir kennen, spielt der Kostümwechsel eine Hauptrolle. Der Herrgott tritt nach der Anordnung des Verfassers in einer Dalmatika auf, Adam in einem roten Rock und Eva in weißen Frauenkleidern. Nachdem sie von den Früchten des verbotenen Baumes gekostet haben, sollen sie sich verstecken, ihre schönen Kleider ablegen und dafür ärmliche anziehen, die aus Feigenblättern zusammengeheftet sein müssen. Als sie dann wieder auf der Bühne erscheinen, tritt auch der Herr von neuem auf, der nun, um den Fluch über das erste Menschenpaar auszusprechen, eine Stola umgelegt haben soll. Man sieht, daß der Verfasser bestrebt war, den Kleiderwechsel der Hauptpersonen auf das engste mit den Motiven der Handlung zu verflechten und dadurch den Text mit der Inszenierung tunlichst in Übereinstimmung zu bringen. Dieser Kostümwechsel Adams ist auch im Wiener Passionsspiel vorgesehen, wo der Herr den Adam vorwurfsvoll anredet: „Adam, Adam, was hast Du getan, daß Du die Stola ablegtest, mit der bekleidet Du doch den unsterblichen Englen gleich warst?" Ganz besonders effektvoll mußte natürlich ein Kleiderwechsel sein, der nicht hinter den Kulissen, sondern auf offener Bühne vorgenommen wurde, und auch dazu boten die Passionsspiele in den Szenen Gelegenheit, in denen die sündige Maria Magdalena auftrat. Diese Gelegenheit ist gern ergriffen und sicher mit Sorgfalt ausgeführt worden.

Jean Michel führt in seiner Passion die Szene vor, in der Maria Magdalena sich mit Hilfe zweier Jungfern anzieht, schmückt, frisiert und parfümiert; im Benediktbeurer Passionsspiel des 13. Jahrhunderts heißt es z. B., Maria Magdalena legt ihre weltlichen Kleider ab und zieht ein schwarzes Gewand an. Die Kunst hat von der Bekehrung der schönen Sünderin nicht gern Notiz genommen, und es vorgezogen, sie in ihrer



Rogier van der Weyden: Die Anbetung der hl. 3 Könige
Gemälde in der Alten Pinakothek in München

weltlichen Kleiderpracht darzustellen. Sowie die Dirigierrolle des Frankfurter Passionsspiels es vorsieht: „Maria Magdalena in prächtigem Anzug kommt stolz herein" oder auch das Mystère in St. Bénoit-sur-Loire, das von Klosterschülern gespielt wurde sagt: „Maria Magdalena kommt über den Platz in den Kleidern einer Kurtisane." Selbst die liturgische Feier hat ja gelegentlich bei dem Gang der Frauen nach dem Grabe den Schauspieler, der Maria Magdalena darzustellen hatte, durch einen bunten Rock

auszeichnen zu müssen geglaubt. Die Künstler des 14. und 15. Jahrhunderts lassen Maria Magdalena auch nach ihrer Bekehrung gern noch in den reichen und prächtigen Gewändern der damaligen Zeitmode auftreten, der engen, langen Cotte mit dem Überkleid, das entweder ärmellos oder mit offenen Ärmeln versehen, durch Aufheben oder Raffen die Stoffe beider sehen läßt. Die Maler suchen sogar etwas darin, der Heiligen möglichst reiche Kleider anzulegen und verschmähen gerade bei ihr nicht, gewisse phantastische Züge in den Schnitt der Ärmel, die Form der Besätze oder der Kopfbedeckung einzumengen. Nächst der Auferstehungsszene, die schon in den Bilderhandschriften der frühen Zeit erscheint und auch von den Meistern des 14. und 15. Jahrhunderts mit Vorliebe dargestellt wird, wir nennen nur Giotto, Fra Angelico da Fiesole, Jan van Eyck, Mantegna, Scoreel, Altdorfer, Herlin, Rathgeb, den Meister des Schöppinger Altars u. a. m., wird das Gastmahl im Hause des Simon von den Künstlern bevorzugt, eine Szene, die in einer großen Anzahl von Passionen ausführlich zur Behandlung kommt, z. B. in den Passionsspielen von Benediktbeuern, Wien, St. Gallen, Frankfurt, Alsfeld, Donaueschingen, Heidelberg, Eger, Erlau, Prag u. a. m. Sie gab Gelegenheit, außer einem interessanten Interieur Maria Magdalena in ihrer Pracht und in pikantem Gegensatz dazu doch in demütiger Haltung darzustellen. Das älteste uns bekannte Tafelgemälde dürfte wohl das des um 1365 tätigen Giovanni da Milano sein, das sich in S. Croce in Florenz befindet. Es zieht sich aber eine ganze Reihe bildlicher Darstellungen dieser Szene durch die nächsten Jahrhunderte, von denen wir nur an die von Froment, Dirk Bouts, Herri met de Bles, Herlin, Jan Gossaert und die späten etwa von Moretto und Lanzani erinnern wollen. Sie alle erwecken den Eindruck, als seien sie unter der Erinnerung an eine Bühnenszene entstanden und arbeiteten mit den Mitteln der Bühnentechnik. Phantastische Elemente, wie sie sich ja bei der Bühnenkleidung so leicht Eingang verschaffen können, walten auch in diesen Bildern vor. Der Meister vom Tod der Maria gibt ihr in der Auferstehungsszene einen köstlichen Pelzmantel über ein Sammetkleid, Quentin Massys, Cranach, Crivelli u. a. haben an die Darstellung der Maria Magdalena die gleiche Liebe gewandt wie der Spielleiter an ihre Toilette im Mysterienspiel.

Später in der Zeit des überhandnehmenden Luxus wird der Kleiderwechsel ein Faktor, mit dem wohl die Zuschauer stark gerechnet haben. In St. Jean de Maurienne wird 1573 von dem Schauspieler, der die Rolle Satans übernommen hat, verlangt, daß er an vier Spieltagen jeden Tag ein anderes Kostüm anlegt. Da von einem Wechsel der Kleidung oft genug auf offener Szene die Rede ist, so muß man auch die Frage erörtern, wie sich die mittelalterliche Bühne zu Entkleidungen verhielt und ob sie wirklich, wie einzelne Forscher, z. B. Richard Heinzel, Petit de Julleville u. a., annehmen, die Nacktheit auf der Bühne duldete. Es ist kein Zweifel, daß sie in vielen Texten und an verschiedenen Stellen ausdrücklich gefordert wird. In der Frankfurter Passion soll Maria bei der Kreuzigung den nackten Christus mit einem Tuch verhüllen, ebenso nackt soll er in der Alsfelder Passion sein. Im Mystère de la Passion Jesucrist, das Louis Paris zu seinem Vergleich mit den gemalten Tapeten herangezogen hat, wird in einer Szene

verlangt, daß Christus vor Kaiphas ganz nackt ausgezogen und mit dem ungenähten Rock bekleidet werde. Einige Szenen später wird er, wie in Frankfurt, vor der Kreuzigung entkleidet und steht nackt da, so daß Maria Salome eine Bemerkung darüber



Vlämischer Meister: Die Anbetung der hl. 3 Könige
Gemälde in der Öffentl. Kunstsammlung in Basel

machen kann. In Grébans Passion will der Hohepriester Jesum entkleiden lassen, „so nackt, wie er aus Mutterleibe kam.“ Mehr noch als Christus waren Adam und Eva in die Lage versetzt, nackt auftreten zu müssen. So sollen sie im Egerer und im Wiener Passionsspiel erscheinen. Das letztere verlangt wie das französische Mystère du Vieil

Testament: sie sollen sich schämen, während es im Chester Pageant heißt: Adam und Eva sollen nackt dastehen und sich nicht schämen. Wiederholt haben auch, wie in der Donaueschinger Passion, die Altväter und kleinen Kinder, die Christus aus der Vorhölle erlöst, nackend zu sein. Im Mystère de Cornouailles wird Pilatus ganz nackt ausgezogen, im Mystère de Judith gehen die Büßer Bethuliens nackt über die Bühne. Bei Martyrien werden die Heiligen, z. B. Barbara, Vinzenz, Katharina, ganz entkleidet, um gegeißelt und der Tortur unterworfen zu werden. Außer in ernsten Szenen wird die völlige Entkleidung auch mit dem Motiv der unfreiwilligen Entblößung zu komischen Effekten ausgenützt. Bei der Gefangennehmung Christi im Ölgarten wollen die Häscher auch die Jünger greifen. Sie erwischen den blinden Marcellus, der aber seinen Mantel fahren läßt und nackt davonläuft. Das muß den Zuschauern unendlich viel Vergnügen bereitet haben, denn die Szene findet sich häufig in den Texten, so im Donaueschinger und Sterzinger Passionsspiel. Im Mystère de la Passion Jesucrist ist es Johannes, der dem Grognart seinen Mantel in der Hand läßt, so daß dieser erfreut ausruft: Ich halte seinen Paletot. Dürer hat diese Szene in der großen Passion und der Kupferstichpassion dargestellt.



Herri met de Bles: Die Anbetung der hl. 3 Könige (Ausschnitt)
Gemälde im Besitz des Baron von Groote auf Kitzburg

Diese Bestimmungen sind gar nicht mißzuverstehen und scheinen ausgeführt worden zu sein, wenn man z. B. einen Engländer des 16. Jahrhunderts sich über gewisse Aufführungen entrüsten hört. „In diesen Mysterien habe ich zuweilen große und offen

zutage liegende Unanständigkeiten mit angesehen," heißt es bei Warton. „In einem Spiel vom Alten und Neuen Testament waren Adam und Eva beide nackt auf der Bühne und unterhielten sich miteinander darüber, das gehörte mit zur nächsten Szene, in welcher sie sich mit Feigenblättern bedeckten. Das ungewöhnliche Schauspiel wurde von einer zahlreichen Versammlung von Zuschauern beider Geschlechter in großer Haltung mitangesehen." Vergegenwärtigt man sich einen Augenblick den krassen Naturalismus, der auf der Mysterienbühne herrschte und immer nur zunahm, solange sie bestand, so erscheint nichts unwahrscheinlich, es sei so roh wie es wolle. Erwägt man, daß der Nährvater Christi, der hl. Joseph, zur komischen Figur wurde, mitten in die ernstesten Szenen der Passion die brutalsten Späße der Kriegs- und Henkersknechte eingeflochten wurden, das Gelächter der Zuschauer an Stellen herausgefordert wurde, die uns ganz unpassend dazu dünken wollen, so kann uns bei den Inszenierungskünsten dieser Bühnen kein Mangel an Takt unglaublich erscheinen. Sacchetti erzählt in seinen Florentiner Novellen, wie das Publikum, das am Himmelfahrtstage in S. Maria del Carmine zusah, wie Christus so langsam in die Höhe gewunden wurde, dadurch zu schnöden Witzeleien veranlaßt wurde. Das wäre ja noch verhältnismäßig harmlos, viel abstoßender schon berührt es, daß Christus am Kreuz, wie aus den Regiebemerkungen mancher Spiele hervorgeht, eine mit Blut gefüllte Schweinsblase unter dem Trikot trug, die Longinus mit der Lanze aufstach, um einen Bluterguß herbeizuführen. Dabei passierte es nach Kantzows Erzählung in Pommern einmal, daß der Lanzenstich fehlging, anstatt in



Michael Wolgemut: Anbetung der hl. 3 Könige
Gemälde auf dem Hochaltar der Marienkirche in Zwickau

die Blutblase wirklich ins Herz traf und der Schauspieler, der tot vom Kreuze herabstürzte, die Maria erschlug, die darunter stand. In Frankreich war es genau so. Bei den Mystères der Heiligenlegenden wird immer Sorge dafür getragen, daß Puppen (feinctes) vorhanden sind, an denen alle Martern mit täuschender Wahrscheinlichkeit vollzogen werden können. In den ausführlichen Berichten, die wir z. B. über das Mystère des 3 Doms besitzen, in den Regiebemerkungen zu der Aufführung von 1536 in Bourges, die Baron de Girardot veröffentlicht hat, in allem, was wir über die Diablerie de Chaumont wissen, spielen die Angaben, wann und wo Blut fließen soll, eine große Rolle. Handelte es sich vollends um einen Bösewicht, der zu Schaden kommen sollte, so schwelgte die Regie geradezu in blutrünstiger Realität. Im Donaueschinger Passionsspiel soll der Judas in seinem Kleide einen Vogel und Tierdärme versteckt haben, erhängt er sich dann, so muß der Vogel herausfliegen und die Därme zu Boden fallen. Der Meister der Heiligen Sippe hat auf seinem Kalvarienberg im Brüsseler Museum diese Szene ganz gewissenhaft dargestellt. Dem erhängten Judas Ischariot platzt der Bauch, aus dem die Teufel sich eben anschicken, die Seele herauszureißen. Im Luzerner Osterspiel von 1545 wird angeordnet, daß Judas einen lebenden gerupften Hahn im Busen haben soll, als sei er die Seele. 1597 wird der Hahn durch ein schwarzes Eichhörnchen ersetzt. Alle diese Angaben erhärten die Tatsache, daß man vor keiner Brutalität zurückscheute, wenn es galt, die tatsächlichen Vorgänge des Spiels so realistisch wie möglich herauszuarbeiten. Einmal besaßen jene Generationen stärkere Nerven als wir, dann aber hielt man es wohl für nötig und wünschenswert, die endlos langen, einförmig und eintönig dahin plätschernden Verse durch krasse Bühneneffekte etwas zu beleben. An die Nacktheit auf der Bühne vermögen wir trotz alledem nicht zu glauben und möchten uns Creizenach, Ancona, Gustave Cohen anschließen, die diesen Gedanken zurückgewiesen haben. An und für sich waren jene Zeiten mit dem Anblick gegenseitiger Nacktheit durchaus vertraut, schon aus der von beiden Geschlechtern gemeinsam benutzten Badestube. Daß sie sie aber auf der Bühne hätten dulden sollen, will uns nicht wahrscheinlich dünken. Wir würden es dann schon öfter hören, und gerade die Berichte über ein unzweifelhaft verbürgtes Auftreten in unbekleidetem Zustand sind überaus selten. Einen Fall haben wir schon von den in lebenden Bildern in Paris zur Schau gestellten Sirenen erwähnt, ein andermal spricht Giovanni Villani in seiner Florentiner Chronik im Jahre 1304 von einer Aufführung, welche die Bürger der Vorstadt San Priano auf dem Arno veranstalteten. Sie stellten dabei die Hölle voller Dämonen und nackter armer Seelen dar und lockten so zahlreiche Zuschauer an, daß der Ponte alla Carraja unter ihrer Last einstürzte. In der Chronik, die Don Gaspar Fuscolillo über die Geschichte der Stadt Sessa hinterlassen hat, findet sich eine Erzählung, daß der Canonicus Don Antonio de Masellis 1541 mit seinen Zöglingen die Schöpfungsgeschichte darstellte und sich dabei als Adam in schamloser Nacktheit vor den Augen der ganzen Stadt präsentierte. Wäre die Nacktheit wirklich häufig gewesen, so würde das ohne Zweifel von den Chronisten und Tagebuchschreibern, die so viele Charakterzüge der Zeit aufbehalten haben, auch erwähnt worden

sein. Sie betonen es ja jedesmal, wenn sie es mitangesehen haben. Ein Zurschaustellen des nackten Körpers mag vorgekommen sein, aber es blieb sicher auf sehr seltene Fälle beschränkt, genau wie in der ganzen übrigen Kunst der Zeit. Die Nacktheit auf der Bühne war nur eine scheinbare und wurde nur markiert. Dazu genügte manchmal das Ablegen eines Teiles der Kleidung, zumal blieb das Hemd, wenn auch die Oberkleidung ausgezogen wurde. Im Mystère du Viel Testament sagt Susanna im Bade zu ihren Frauen: „Zieht mich aus." „Auch Ihr Korsett?" fragten diese. „Beileibe nicht,"



Don Lorenzo Monaco: Die Anbetung der hl. 3 Könige und Königinnen (?)
Gemälde in den Uffizien in Florenz

antwortet sie, „es schickt sich nicht, daß Damen sich im Hemde zeigen." In anderen Fällen half man sich durch Bemalung oder durch besondere Kleider. In den Rechnungen über das St.-Georgs-Spiel in Turin 1429 findet sich ein Posten für weiße Farbe, um das Inkarnat derjenigen herzustellen, die nackt sein oder scheinen sollen. Im allgemeinen diente das Leibkleid zu diesem Zweck, augenscheinlich eine Art Trikot. So heißt es in der italienischen Rappresentatione di Sant' Uliva: Laßt viele Frauen erscheinen, nackt oder vielmehr in fleischfarbene Leinewand gekleidet. In der französischen Moralität du Lion marchant liest man: Venus soll ganz nackt oder weiß angezogen sein. Schweigen

die Spieltexte über diese Angelegenheit, so sind dagegen die Regiebücher und die Rechnungen um so ausführlicher. In den Rechnungen der Coventry Pageants erscheint seit 1451 wiederholt „Gotteskleid aus weißem Leder," für das gemeiniglich 6 (Schaf-) Felle gebraucht wurden. Aus Eintragungen des Jahres 1498 geht hervor, daß es auch die Hände bedeckte, anscheinend in Fäustlingen und nicht in richtigen Fingerhandschuhen. In den Rechnungen des Kirchenvorstandes von Chelmsford in Essex findet sich 1562/63 ebenfalls ein Posten für „Christus' Kleid aus Leder." In William Jordans cornischem Spiel von Erschaffung der Welt, das 1611 in Perranzabulo in Cornwall aufgeführt wurde, traten Adam und Eva in weißen Lederanzügen auf und verlangten nach dem Sündenfall Feigenblätter, um ihre Blöße zu bedecken. In den Rechnungen des Dresdener Johannisspiels erscheint 1480 ein Posten von 9 Groschen 3 Pfennig für 14 Ellen Leinewand zu den Figuren Adam und Eva. Sehr genau sind die Angaben der Zerbster Prozession. Der Auferstandene trägt ein Leibkleid mit 5 Wunden (bemalt). St. Sebastian, Johannes der Täufer und der Tod ebenfalls Leibkleider. Bei Adam und Eva heißt es „mit Questen," das sind lange Bürsten oder Büschel von Laub, wie sie in den Bädern zum Frottieren gebraucht wurden. Auf niederländischen Bildern des 15. Jahrhunderts ist das erste Menschenpaar häufig damit abgebildet. Die Kirchpröpste in Bozen verrechnen 1595: 35 Ellen Leinewand zu Leibgewanden, 1511 wird in Hall in Tirol des Salvators Leibgewand für die Geißelung angestrichen. Im Hiobs-Drama J. Narhamers 1546 heißt es: „Do gehen beide Teufel zu Hiob, zihen ihn aus, so steht denn Job auf und hat ein gemolt Leinenkleidt an, Leib wie das bletericht wer" (als ob er aussätzig wäre). Bei der Münchener Fronleichnamsprozession, deren Anordnungen 1580 von dem Lizentiaten Ludwig Müller zu Papier gebracht wurden, sind vorgesehen für die Syrena auf der Meermuschel: „Ein ledernes nackhets Claidt mit großen Flossen" desgleichen „ein ledernes nackhets Claidt für den Neptunum." „Für Hiob auf dem Mist ein ledernes nackhets Menschencleid daran allerley geschwer gemacht." Gar nicht mißzuverstehen sind vollends die Luzerner Bühnenrodel, bei denen 1545 angegeben ist: „Adam und Eva in Lybkleyder alls nacket," 1583: „Adam und Eva sond nacket sin jn Lybkleydern über den bloßen Lyb" „Töuffling die Johannes toufft sind bekleidt vff jüdische Manier doch vnder dem Gwand jeder ein Lybkleid an." „Die Altvätter jn der Vorhell all nackend in Lybkleidern", „Todten zur Vfferstendnuſz sind angethan jn Lybcleidern alls nackend doch tödtlicher Farv und alls Todtne mit Gebeinen gemalet" usw. Diese Angaben sind zu deutlich, um noch an die Nacktheit auf der Mysterienbühne glauben lassen zu können. Sie wäre wohl schon aus theologischen Gründen nicht möglich gewesen. Die Kirche hat von jeher die bloße Nacktheit schon als die Sünde an sich betrachtet und tut das noch heute, wie jeder weiß, der mit der beichtväterlichen Praxis zumal in Erziehungsanstalten bekannt ist. Niemals würde der Klerus geduldet haben, daß in diesen Aufführungen, die doch alle zur größeren Ehre Gottes und seiner Heiligen gespielt wurden, Schauspieler derartig aufgetreten wären. Verstöße gegen den guten Geschmack waren nichts Ungewöhnliches, Verstöße gegen die guten Sitten lassen sich auf der Bühne nicht



Franc. Pesellino: Aus der Legende des hl. Nicolaus von Bari
Gemälde in der Galleria Buonarotti in Florenz

nachweisen. Von allen Beweisen für und wider aber ganz abgesehen, möchten wir schon aus inneren wie äußeren Gründen die Unmöglichkeit betonen, die für den Schauspieler darin gelegen hätte, wirklich völlig unbekleidet auf der Bühne stehen zu sollen. Hätte sich selbst ein Mann gefunden, so allen Schamgefühls bar, daß er z. B. als Adam sich so wie ihn Gott geschaffen, vor die Augen Tausender von Zuschauern gestellt hätte, wo hätte man wohl unter den mitspielenden Männern, da Frauen doch nicht mitwirkten, die Eva hergenommen, die es ihm hätte gleichtun können?

Versucht man einmal, die von der Mysterienbühne dargestellten Persönlichkeiten der Reihe nach vorzuführen, so beginnt man am besten mit Gottvater, als der Spitze der himmlischen Hierarchie. Wollte man das höchste Wesen überhaupt sichtbar vor Augen stellen, so blieb eigentlich kein anderes Mittel übrig, als es mit der obersten Spitze der auf Erden sichtbaren Hierarchie zu identifizieren und ihm päpstliche Gewänder anzulegen. Das ist denn auch geschehen, soweit wir überhaupt Nachrichten oder Bilder besitzen. Da das Alter damals noch für besonders erfahren und ehrwürdig angesehen wurde, so gab man ihm einen langen grauen Bart und dazu die köstlichsten Gewänder, die in der Sakristei nur zu haben waren: „schön allt vätterisch graw lang Har und Bart," sagt der Luzerner Bühnenrodel von 1583, und der von 1545 sieht vor: „Kron, Alb und Cormantel, das best guldin Stück jm Hof" (der Hauptkirche von Luzern). Nach der Ordnung der Münchener Fronleichnamsprozession soll: „Persona Dei Patris ein lannge gerade starkhe wolformierte person sein, welche einen zimlichen langen dikhen grauen Part, unter dem Angesicht schöne reslete farb hat vnnd nit gelb, Kupferfarb oder pfinnig aussicht. Sonder glatt under dem angesicht sey, fast einer solchen gestalt wie der allt Hr Doktor Sixt seligen ausgesehen." Dazu wird gefordert: „ein feiner sittsamer, doch gravitetischer Gang", „nit sauer, auch nit lächerlich, sondern fein sittsam aussechen" und als Kleidung ein Pluviale (ein Chormantel). Die Krone dürfte ihm nie gefehlt haben, mindestens eine Mitra, wie er sie in Chaumont bekam. In solcher Kleidung erscheint er z. B. auf der

Tafel Memlings im Museum zu Antwerpen, wo er eine prächtige Königskrone trägt, ebenso auf einem der flandrischen Wandteppiche spätgotischer Zeit im Dom zu Xanten, wo die Krone mit hohem Bügel in der Mitte versehen ist. Van Eyck gibt ihm auf dem Genter Altarwerk die dreifache Krone in der Form der päpstlichen Tiara, die damals noch verhältnismäßig neu war, und dazu ein kaiserliches Zepter und den Reichsapfel. Der Heilige Geist ist wohl nur äußerst selten dargestellt worden und dann meist unter dem symbolischen Abbild der Taube. Nur in den Coventry Pageants ist einmal ein Posten ausgeworfen von $2^1/_2$ Ellen Steifleinewand für seinen Rock. Christus soll nach den Wünschen der Münchener Fronleichnamsprozession „einer rechten Mannsleng nit gar faist oder braschet, guetter gesunder farb sein", dazu „ein wolgepildetes langlets Angesicht und nit eine ungestalte Knopfete nasen haben, nicht schilchet zanlukhet sein, sondern eine feine anmietige Visiognomia und kheinen langen grauen sondern ziemlich kurzen Kesten-praunen oder noch liechteren Part mit zwen spitzen haben." Seine Kleidung, von der schon früher in Hinsicht auf die Farbe und die eventuelle Nacktheit die Rede war, bot Gelegenheit für Pracht wie für Mannigfaltigkeit. Wie die Farben beschaffen waren, ist schon ausgeführt worden. Daß die Rechnungen für das Dresdener Johannisspiel 1503 20 Groschen „vor grau Gewant zu dem Jhesus Rock" auswerfen und 1508 abermals 42 Groschen „vor 18 Ellen grau Tuch zu zwei Herrgottsröcken" ist eine ebenso seltene wie seltsame Ausnahme. Ungewöhnlich ist auch die Ausstattung Christi in den Coventry Pageants. Bei den Schmieden trug er eine vergoldete Perücke, was, wie Ebert sehr richtig bemerkt, seine Erscheinung sehr den vergoldeten Holzskulpturen in den Kirchen annähern mußte. Bei den Tuchmachern hatte er rote Sandalen und Handschuhe. Der erste Kleiderwechsel, der in seiner Rolle stattfindet, ist der, den die Kriegsknechte mit ihm vornehmen, als ihm Herodes aus Spott ein weißes Gewand anlegen läßt. Der evangelischen Erzählung folgend, findet sich diese Prozedur in allen Passionsspielen, im Benediktbeurer wie im Frankfurter, im Luzerner wie in den französischen. Arnoul Gréban läßt Herodes Jesus mit dem Gewand eines seiner Hofnarren bekleiden, dann legen ihm die Henker einen Purpurmantel an, schließlich berauben sie ihn seines Mantels und schlagen ihn entblößt an das Kreuz, lauter Vorgänge, die auf der Bühne stattgefunden haben und einen häufigen Kleiderwechsel zur Folge hatten. Er erscheint der Maria Magdalena als Gärtner, dann als Auferstandener und Heiland der Welt. Nach der Vorschrift von Jehan Michel soll er bei der Verklärung auf dem Berg Tabor Gesicht und Hände vergolden. Den Auferstandenen zieren, nach den Angaben deutscher Passionsspiele, triumphierende Kleider, d. h. solche, welche die bischöfliche Würde andeuten, Dalmatika und Mitra. In einer Tafel des Augsburger Museums, welche das Datum 1501 trägt, hat ihn Hans Burgkmaier so abgebildet: mit einer herrlichen goldenen Krone, die von dem Dornenreif umgeben ist, und in einem prächtigen Chormantel. Auch Lucas Cranach auf einer Tafel in Zeitz hat den Salvator mundi in Alba und Chormantel vorgestellt.

Wie im allgemeinen die Farbe der Kleider der hl. Jungfrau beschaffen war, ist oben erwähnt worden. Schwarz und Blau waren die Töne, die ihr vorbehalten waren. Mäntel

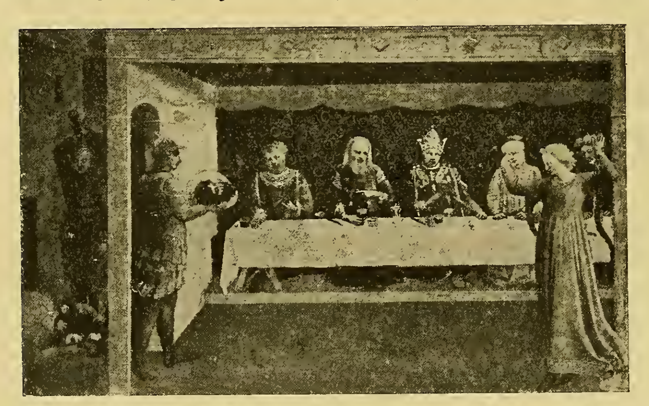
von solchen Nuancen finden sich mehrfach in den Inventaren der Bruderschaft del Gonfalone in Rom aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts. In diesen selben Verzeichnissen figuriert aber auch ein blaues Kleid mit goldenen Sternen für Maria, denn die Prunksucht machte natürlich nicht vor der Gottesmutter halt. Der Luzerner Bühnenrodel von 1583 sieht für sie einen blauseidenen Mantel über weißem Unterkleid vor. Im Inventar der Garderobe eines Osterspiels, das 1516 am englischen Hofe aufgeführt wurde, erscheint für die hl. Jungfrau ein Kleid von Silberstoff, und im Verkündigungsspiel, von dem der russische Bischof 1439 aus Florenz berichtet, trat ein schöner Jüngling in reichen Frauenkleidern als Madonna auf mit einer Krone auf dem Kopf. Da auch im Pageant der Mützenmacher in Coventry eine Krone für Maria vorhanden war, werden wir uns die Erscheinung der hl. Jungfrau wohl auch hier in köstlicheren Kleidern als den gewöhnlichen denken dürfen. Der englische Gruß oder die Verkündigungsszene, die zumal in Italien unter den Rappresentatione sacre einen bevorzugten Platz einnahm, gab Gelegenheit, den Schauspieler, der die Madonna darstellte, prächtig zu schmücken. Schon bei Pietro Cavallini, der etwa um das Jahr 1300 herum tätig war, ist die Jungfrau schön geschmückt, und man sieht auch auf dem Bild den Blitzstrahl, den Gottvater zu ihr entsendet. Genau wie es auch mittels einer Rakete in den Rappresentatione gehandhabt wurde. Fra Angelico, der diese Szene so oft gemalt hat, Antonio Vivarini u. a. erinnern immer an das kirchliche Theater. Die erste Szene, welche die hl. Jungfrau in Verbindung mit ihrem göttlichen Sohne zeigt, ist die Anbetung der Hirten, die in der Kunst schon dadurch, daß der Stall, in dem die Handlung vor sich geht, so häufig ringsum offen ist, immer an die Bühne erinnert. Hier steht auch die Figur Josephs neben ihr, stets sehr einfach gekleidet. Er ist immer der Mann aus dem Volke und trägt auf italienischen Bildern gern den Kapuzenmantel der kleinen Leute gewöhnlichen Schlages. In Zerbst heißt es: „Ein erlich man wol gekleydet mit einer Flaschen und Taschen." Im Dresdener Johannisspiel 1509 werden sieben Groschen für drei Ellen graues Tuch zu einer Josephkappen



Taddeo Gaddi: Tanz der Herodias mit der Enthauptung Johannes des Täufers
Gemälde im Louvre in Paris

berechnet. Der Luzerner Denkrodel von 1583 beschreibt sein Kostüm sehr eingehend: „Joseph sol bekleidt sin zimlich suber, doch erbarlich, nit kostlich, alls ein ollter erbarer Mann, jn langer Kleidung, sol ouch ein Stab haben, lynene wyße Halbhöslin vber die andern, bis das die Wiehnacht für über ist, das ein zucht er ab, gibts Mariä, das Kind damit zu bedecken." Die Bühnenvorschrift, daß Joseph seine Hosen auszieht und sie Mariä gibt, um das Kind hineinzuwickeln, eine Szene, die unter anderen Hans Multscher auf einem Gemälde im Rathaus zu Sterzing dargestellt hat, war nur die Trivialisierung einer damals verbreiteten Vorstellung. Die Nürnberger Dominikanernonne Margarete Ebner konnte sich mit ihr nicht befreunden, ebensowenig wie später Luther, der diese Überlieferung liederlich und leichtfertig nennt.

Die Hirten, die neben dem heiligen Elternpaar auftraten, erschienen sicher in der echten Kleidung richtiger Hirten. Daß diese sich auch in der kirchlichen Feier durchgesetzt hatte, geht schon daraus hervor, daß das Kapitel der Kathedrale von Rouen 1452 den Geistlichen, welche die Hirten spielten, erlaubte, die Weihnachtsszene auch als Hirten gekleidet aufzuführen, 1457 aber den Anspruch erhob, die Geistlichen sollten, „anständig in Kappen" auftreten. Sehr gut und außerordentlich echt hat Hugo van der Goes stets die Hirten der Anbetungsszene wiedergegeben. Das Bild des Berliner Museums, auf dem zwei Männer rechts und links einen Vorhang zurückziehen, ist gewiß nach einem Mystère mimé gemalt worden. Sehr gut ist die Geburt Christi der Brüder Dünnwegge in Münster, die einen der Hirten mit dem Dudelsack ausrüsten und ganz bühnengemäß die Dienerin, die sich etwas Unnötiges zu schaffen macht, mit einem Brokatrock bekleiden. Von deutschen Meistern, die theatralische Darstellung der Szene geben, möchten wir noch Michel Wolgemuths Bild auf dem Hochaltar in Zwickau nennen, auf dem der Hintergrund mit dem Blick in eine deutsche Kleinstadt samt Fachwerkhäusern, Brunnen, Tor, Türmen und Staffage beinahe mehr fesselt als die Szene des Vordergrundes. Von Italienern erwähnen wir Carlo Crivellis Bild im Hohenlohe-Museum in Straßburg, auf dem die Kleidung der Hirten recht charakteristisch ist, und aus dem unendlichen Vorrat allenfalls noch den Unbekannten der Dresdener Galerie, der der Schule Francesco Cossas angehören dürfte. Er gibt sehr bezeichnende Szenen in dem Tanz der Hirten zum Dudelsack, gewiß eine Bühnenerinnerung. Geradeso muten die verschiedenen Darstellungen, die Perugino von


Fra Angelico da Fiesole: Der Tanz der Herodias mit der Enthauptung Johannis des Täufers. Gemälde im Louvre in Paris

der Anbetung der Hirten gemalt hat (Bergamo, Galleria Carrara; Perugia, Pinacoteca). In ihrer bühnenmäßigen Aufmachung und Anordnung gleichen sie gestellten lebenden Bildern. Alle werden an überzeugender Wahrscheinlichkeit aber von dem französischen Holzschnitt übertroffen, von dem schon die Rede war und der in seiner völlig theatergerechten Auffassung nicht einmal versäumt hat, die Namen der Rollen hinzuzuschreiben.

Die Anbetung der Hl. drei Könige ist schon gelegentlich der Prozessionen und Festzüge berührt worden, zu deren Veranstaltung ihr Zug aus dem Morgenlande die Veranlassung gab. Es versteht sich von selbst, daß in einer prachtliebenden Zeit der Aufzug dreier Könige aus unbekannten Ländern die Phantasie der Festveranstalter mächtig anregen mußte, er bot ja willkommenen Spielraum, um in Kostüm und Geräten Neues und noch nicht Gesehenes zu bieten. Wir sahen schon oben, daß man diesen Zug gern verschwenderisch ausstattete und so lang wie möglich ausdehnte, die Stationen seines Aufenthaltes in Mailand z. B. über die ganze Stadt verteilte. Im Dresdener Johannisspiel erscheinen die drei Könige in Rüstung mit goldenem Zepter zu Pferde, der Mohrenkönig mit zahlreichem, schwarzgefärbten Gefolge. Meister Hans, der Maler, erhielt 4 Groschen dafür: „daß er den Morenkünigh mit seinen geseln hat schwarz gemacht.“ 1530 bekam der barwirer 4 Groschen, um den Mohrenkönig und die 8 Personen seines Gefolges zu waschen. Recht charakteristisch in ihren Angaben sind die Luzerner Bühnenrodel. 1545 heißt es: „die drey küng sond cleyt syn bim kostlichsten“; 1583: „die dry König söllend vff das zierlichest und kostlichest bekleidt sin alls möglich, vff heydnische frömbde vnbekannte Manier. Balthasar ist der Moren könig, sol schwartz von Lyb vnd sampt sinem Gsind jn glycher Farb aber wysz bekleidt sin, mit gebürender Rüstung und Gezierd. Die andren zwen ouch nach jhrem Gfallen doch vnderschydenlich, keiner nit wie der ander je seltzamer je ansehenlicher.“ Dieser Passus, je seltsamer je besser, steht gleichsam als Motto über der Ikonographie der Hl. drei Könige, zumal seit dem Augenblick, in dem das Spiel die Kirche verlassen und sich draußen angesiedelt hat. Bei Giotto tragen sie noch geistliche Gewänder, wenn auch mit Kronen auf den Häuptern, dann bricht sich die Weltlichkeit Bahn. Hugo Kehrer, der die drei Könige in Literatur und Kunst zum Gegenstand der



Der sog. Meister mit der Nelke. Tanz der Herodias
Gemälde im Museum zu Budapest

Spezialforschung gemacht hat, stellt fest, daß weltliche Kleider zum erstenmal bei König Kaspar erscheinen auf einem Relief im Tympanon des Südportals des Münsters in Rottweil, das vielleicht um das Jahr 1340 entstanden sein dürfte. Hier tragen die beiden anderen noch lange Röcke und in Falten umdrapierte Manteltücher, Kaspar einen kurzen Rock mit Knöpfen und Strumpfhosen. Ebenso erscheint der eine der drei Könige in weltlichen Kleidern auf dem Relief Orcagnas in Or San Michele zu Florenz vom Jahr 1359, zwei in Laiengewändern auf einem Tonrelief des Meisters der Pellegrini-Kapelle. Von da an bleibt es bei der weltlichen Kleidung, der bunten Farbe, den kostbaren Stoffen, dem herrlichen Schmuck. Die Anbetung Vittore Pisanos genannt Pisanello im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin gibt allen drei prächtige weltliche Kostüme. Auch auf der Predella des Sippenmeisters im Wallraff-Richarts-Museum in Cöln um 1420 tragen sie das Zeitkostüm vornehmer Weltleute. So stellt sie auch schon die vielleicht noch ein Jahrzehnt früher entstandene Miniatur im Gebetbuch des Herzogs von Berry in Chantilly dar. Es kann wohl kein Zweifel darüber bestehen, daß diese Entwicklung der Anbetungsszene in der Kunst von einem kirchlich-liturgischen Akt zu einem prunkvollen Schauspiel sich parallel mit der Entwicklung des Bühnenspiels vollzog, daß die Maler gar nicht anders konnten, als den Vorgang so darzustellen, wie sie ihn mit angesehen haben. Das erklärt auch die merkwürdigen Unterschiede, die zwischen den Auffassungen der einzelnen Meister bestehen. Künstler, die in reichen Orten schufen, wie in Cöln, Florenz, Venedig, Brügge, können sich in der Häufung köstlicher Stoffe, Waffen und Geräte gar nicht genugtun, während andere in der Ausstattung oft äußerst bescheiden, ja geradezu ärmlich sind. Das erklärt sich nur aus der Art der Aufführungen, die sie gesehen haben. Hätte sich ein kanonischer Typus für sie herausgebildet, so würde er ja überall haben der gleiche sein müssen. Mit ganz einfacher Inszenierung arbeitet z. B. der Meister des Sterzinger Altarwerkes im Rathaus zu Sterzing, das um 1456 entstanden sein wird und die Könige in schlichten Kleidern und ohne Gefolge darstellt. Es liegt sehr nahe, dabei an eine Wiedergabe der Anbetung in einer Tiroler Passion zu denken. Auch die Anbetung von Hugo van der Goes im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin ist sicher von einer armen Gemeinde gespielt worden. In der Anbetung, die Gerard David nach Hugo van der Goes malte, eine Tafel, die sich in der Pinakothek in München befindet, ist diese Beeinflussung des Meisters durch die Vorstellung in einer Gemeinde mit bescheidenen Mitteln ebenfalls nicht zu verkennen. Die Anbetung Lucas' von Leyden, die in mehreren Reprisen in Karlsruhe, Schleißheim und Berlin existiert, hält die Könige sehr bescheiden in ihrer Kleidung und läßt sie ohne Gefolge auftreten. Ähnlich in dürftigem Zuschnitt und im Mangel der Komparserie sind die Darstellung des Hochaltars der Wallfahrtskapelle zu Lauterbach im Schwarzwald, um 1490 anzusetzen und der Seitenaltar Friedrich Herlins (?) in der Georgskirche zu Dinkelsbühl etwa 1475. Gut bürgerlich will die Anbetung von Hans Baldung Grien anmuten (Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin). Die Aufführung scheint in der Hand gut situierter Männer geruht zu haben, die mit einer gewissen Ostentation, aber ohne überflüssigen Prunk aufzutreten lieben. Betrachtet man im Gegensatz zu diesen Werke, die

sicher in Orten mit großen und reichen Gemeinden ausgeführt wurden, so springt der Unterschied in die Augen. Die Fresken in der Goldschmiedekapelle in St. Anna in Augsburg, um 1420 entstanden, bringen eine reiche und stattliche Kavalkade zur Anschauung, genau wie die Anbetung des Meisters des Löffelholtzaltars in der Kirche St. Lorenz in Nürnberg 1453 erkennen läßt, daß hier reiche und prunkliebende Darsteller an der Arbeit waren; Antonio Vivarinis Anbetung im Berliner Museum versetzt den Beschauer sofort auf venezianischen Boden, wo der dauernde Zustrom von Fremden aus allen Teilen des Morgenlandes phantastischen und sonderbaren Trachten das Bürgerrecht verlieh. So reich, so bunt und so mannigfaltig wie dieser Meister sie gemalt hat, konnte die Szene wirklich nur in Venedig gespielt werden. Verschwenderisch in den Stoffen, die sie darstellen, sind auch die niederdeutschen und niederländischen Meister, die besonders die schweren Brokate Seiden- und Samtgewebe der Zeit lieben. Sie mußten sie ja in den Niederlanden ständig vor Augen haben. In prächtigen Goldbrokaten, auf rotem und blauem Grund, mit Besatz von Hermelin, treten die drei Könige auf Rogier van der Weydens Tafel in der Pinakothek auf, in ähnlicher Pracht bei Herri met de Bles, der die Anbetung oft und einmal immer reicher wie das andere gemalt hat. Memling hat auf seinen Anbetungen sowohl der im Prado befindlichen, wie jener im St. Johannesspital zu Brügge dem Kostüm des Mohrenkönigs ganz besondere Sorgfalt zugewendet und es in strengem Anschluß an die Zeitmode soweit wie möglich herausgeputzt. Der Meister vom Tode der Maria, der Hausbuchmeister, der Meister des Marienlebens haben die Szene mit allem Pomp und aller Pracht gegeben, die ihnen die Mitwirkung reicher Bürgerschaften bei der Aufführung sichern konnte. Stoffe und Besätze, Waffen und Schmuck sind meist von raffinierter Schönheit und oftmals mit jener Note von Willkür und Phantastik ausgestattet, die in



Lucas von Leyden: Salome
Gemälde in der Galerie Somzée in Brüssel

der zeitgenössischen Beschreibung der Monstre von Bourges so beredten Ausdruck findet. In engerem Rahmen hat es ihnen Michael Wolgemuth gleichzutun versucht. Er gibt dem einen der drei Könige ein höchst originelles Überhemd, dem Mohren aber eine Krone, deren Kalotte in einer Zipfelmütze endet. Man ist um so eher versucht, bei den Anbetungen an die Wirklichkeit der Bühne zu denken, wenn man so ganz ungewöhnliche Auffassungen sieht, wie die des 1425 gestorbenen Don Lorenzo Monaco, auf dessen in den Uffizien befindlicher Tafel Königinnen neben dem König auftreten. Diese Erscheinung ist ganz unerhört, und da sie weder in der Schrift noch in den Apokryphen ihre Erklärung findet, kann sie nur auf einen Vorgang bei irgendeiner Aufführung oder einem Festzug zurückgeführt werden. Es ist in hohem Grade unwahrscheinlich, daß der Künstler sich eine Idee hätte erfinden sollen, die soweit ab von allem Hergebrachten und Herkömmlichen lag.

Den drei Königen reihen wir den König Herodes an, der in den Passionen zu Beginn und am Schlusse erscheint. In der Zerbster Prozession heißt es nur: „Herodes eyn konnigk mit einer Kron auf einem pferde Scepter in der Hand" und bei einer anderen Szene: „Herodes schon gekleydet, eyn kron und scepter vor ihm." Man scheint sich also damit begnügt zu haben, durch Krone und Zepter die königliche Würde anzudeuten, ohne in der Kleidung noch besonders charakteristische Momente hervorzuheben. Andere Erkennungszeichen haben auch die Künstler nicht für ihn, es sei denn, sie geben dem orientalischen Herrscher in der Ära der Türkenkriege Anklänge an das türkische Kostüm, wie es wenigstens vom Hörensagen bekannt war. In Dürers Kupferstichpassion erscheint er z. B. in orientalisierender Tracht, und ganz ähnlich muß das Kostüm gewesen sein, in dem er in den Coventry Pageants auftrat, die erhaltenen Rechnungen erlauben es ungefähr zu rekonstruieren. Er trug ein Wams von blauer Seide, Panzer und Helm, die von Eisen, aber mit Goldpapier beklebt waren, vielleicht einen Scharlachmantel, dazu Pumphosen von Plüsch und einen krummen Säbel nebst Zepter. In einem der Pageants hat er eine Maske vor dem Gesicht, für deren Anfertigung der Maler 1477 besonders bezahlt wird. Für die Verzierung seines Helms mit Gold, Silber und Buntpapier sind häufig Posten ausgeworfen. Bei der Johannesprozession in Chaumont war der jüdische König grün gekleidet, trug eine Krone von Perlen und Diamanten und einen roten Mantel mit grünem Futter. Der Luzerner Bühnenrodel von 1583 bestimmt: „König Herodes sol ouch vff das kostlichest und prächtigist alls ein König bekleidt sin, weder jüdisch noch heidnisch, sonst frömbder Manier doch meer jüdisch, dann er war ein Proselyt oder beschnittener Heyd."

Pilatus war im Coventry Pageant grün gekleidet und trug einen Hut, für den sich die Ausgaben seit 1494 häufen. Er scheint also das bedeutendste und interessanteste Kleidungsstück des Landpflegers gebildet zu haben. Auch im Luzerner Bühnenrodel von 1583 ist auf den Hut besonderes Gewicht gelegt: „Pylatus alls ein Landvogt, kostlich, harstlich mitt einem gehülleten Spitzhut heidnisch und ansichtig, jn einem Bürger rock mit Ermlen bis für die Knüw, Sebel vnd Stiffel einen Szepter oder Stab jn der Hand." Über die Kleidung der Apostel sind wir besser unterrichtet. Sie hatten einen bedeutenden Anteil an der Pracht der Ausstattung, denn schon 1379 hören wir von einer Pfingstaufführung in

Vicenza, bei der die zwölf Apostel auf einem vor der Antoniuskapelle aufgeschlagenen Gerüst in Gold und Edelsteinen glänzenden Gewändern Gesänge vom hl. Geist vortrugen. Bei der Aufführung der Passion in Vienne in der Dauphiné 1510 waren die Apostel sämtlich in braune Seide gekleidet, mit Mänteln und Schärpen von einem Schnitt, aber in der Farbe von lauter verschiedenen Nuancen braun. In Bourges traten sie 1536 in langen Gewändern von karmoisinroter, goldbrochierter Seide, changeantem Taffet, blauem Satin, violettem Damast, mit Mänteln von gelbem Taffet, Goldstoff, weißer Seide, violettem Samt, gestickt mit Perlen und Edelsteinen, auf, entsprechend der ungeheuren Verschwendung, mit der dieses Spiel ausgestattet wurde. In Hildesheim, wo 1517 das Leiden Christi auf dem Markt gespielt wurde, gingen nach der Chronik des Johann Oldecop die „apostlen welches alle priester waren mit schwarzen Caseln bekleidet in den garten." Jehan Michel hat in seiner Passion angeordnet, daß sie mit den Attributen ihres ersten Handwerkes ausgestattet sein sollten, eine Bestimmung, die auch der Luzerner Bühnenrodel von 1583 trifft: „Petrus vor der Beruffung alls ein Vischer, Matthäus als ein Zoller." Nach der Berufung trugen sie lange hemdartige Talare und darüber tuchartige Mäntel. Der Luzerner Bühnenrodel sieht an Farben vor für Petrus einen blauen Unterrock, darüber einen weißen Mantel, für Johannes einen weißen Unterrock, darüber einen roten Mantel usw. Alle barfuß. Die Budiker, die in Zerbst die zwölf Apostel darstellten, gaben „jedem sein marterzeichen in alben angezogen, Dyademata vf jren haubten, die nahmen darin geschrieben und ichlicher eyn reim des glaubens vör siner brust." Den Schnitt dieser Kutten erkennt man recht gut auf manchen Gemälden jener Zeit. So wenn sie Hugo van der Goes auf seinem Berliner Bild beim Tode der hl. Jungfrau anwesend sein läßt oder der Meister vom Tod der Maria sie um das Sterbelager derselben versammelt. (Exemplare in der alten Pinakothek und vom Hackeney-Altar herrührend in Köln.) Die monochromen, gemalten Tapeten in Reims geben diesen Kutten eine mehr als gewöhnliche, beinahe schleppende Länge. In den Coventry Pageants trugen die Apostel anscheinend wie Christus auch vergoldete Perücken, wenigstens wird jene für Petrus



Rogier van der Weyden: Die Enthauptung Johannes des Täufers (Ausschnitt)
Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin

besonders angeführt. In den Mysterien traten sie beim Abendmahl, bei der Verhaftung Christi, beim Tod der hl. Jungfrau geschlossen auf und sind z. B. von dem in der Mitte des 15. Jahrhunderts tätigen Caspar Isenmann auf einer in Colmar befindlichen Folge von Bildern der Passion in vollkommenen Theaterszenen vorzüglich dargestellt worden. Ganz ebenso bühnengerecht ist die Passionsfolge von Hans Multscher.

Um diese Hauptfiguren der Mysterienbühne gruppiert sich noch eine große Anzahl von Gestalten minderer Bedeutung, von denen manche in ihrer äußeren Erscheinung deutlich genug beschrieben werden, um sich ein Bild von ihnen machen zu können. Da sind die Hohenpriester Caiphas und Annas, die, um ihren hohen geistlichen Rang anzudeuten, als Bischöfe angekleidet werden, was im Egerer Fronleichnamsspiel ausdrücklich verlangt wird. In dem Raitbuch des Propst Niclas Aichner 1476, das die Kosten für die Bozener Aufführung zusammenrechnet, werden die Infulen für die beiden namhaft gemacht. Im Coventry Pageant der Schmiede sind sie als Bischöfe gekleidet, ihre Mitren werden genannt und 1487 wird ein Chorrock für einen von ihnen zu leihen genommen. In der Johannesprozession in Chaumont trägt der Hohepriester eine versilberte Mitra und eine violette Soutane, Kaifas im Tempel soll nach dem Luzerner Bühnenrodel von 1583 „die bischofflich Infel und Zierd vff haben.“ Nikodemus und Joseph von Arimathia erscheinen nach der Angabe der Frankfurter Dirigierrolle in Alba und Stola, während sie nach Ausweis der bildlichen Darstellungen anscheinend meist in reicher bürgerlicher Kleidung auftraten. So fordert es auch der Luzerner Bühnenrodel von 1583: „Joseph von Arimathia alls ein edler fürnemmer Ritter mitt einem gehülleten Hut, langer kleidung, Sebel, Stiffel, kostlich und rychlich nitt gar heidnisch und nit gar jüdisch. Nikodemus sol ouch suber bekleidt sin, doch jüdischer Art.“ Nach den Beobachtungen von Mâle ist der eine von ihnen stets glatt rasiert und kahl, während der andere einen langen Bart trägt. Diese Auffassung kehrt in allen Kreuzabnahmen und Grablegungen der Zeit wieder, bei Rogier van der Weyden, Heemskerk, van Orley, dem Meister von Flémalle, Mabuse, Petrus Cristus, Quentin Massys u. a. und läßt den Schluß zu, daß sich für gewisse Rollen der Mysterienbühne schon sehr bald eine feste Traditon ausbildete. Die beiden Schächer Gesmas und Dismas erscheinen zum Unterschied von dem an das Kreuz genagelten Heiland stets an die ihrigen nur gebunden, was aus den Gewohnheiten der Mysterienbühne zu erklären ist. Im 15. Jahrhundert tragen sie die Bruech (die kurze, nur die Hüftpartie deckende Hose am besten mit einer Badehose zu vergleichen), sowie sie ihnen in Hall 1471 auch gekauft werden. Auf Bildern dieser Zeit z. B. bei einem primitiven Franzosen und den Dünnwegge (Kalvarienberg, Dortmund, Propsteikirche) sieht man sie in diesem Kleidungsstück, das durch ein langes Ärmelhemd einigermaßen ergänzt wird. Im 16. Jahrhundert ist ihre Bekleidung, ohne wesentlich vollständiger zu werden, doch der Zeit angepaßt. Die um 1510 entstandene Kreuzabnahme eines Unbekannten im Kaiser-Friedrich-Museum gibt dem guten Schächer Hosen und Jacke mit all den Schlitzen der Zeitmode. Eine etwa um 1520 gemalte Kreuzigung eines oberschwäbischen Meisters in Schleißheim zieht ihnen die Landknechtshose der Mode an, mit Schlitzen und Schambeuteln. Der

Luzerner Bühnenrodel von 1583 sagt über ihren Anzug: „sind bekleidt zerrissen, schlecht seltzamer Manier alls Schaher und Mörder. Der lingk sol haben rot Haar und Bart ouch ein schwartzen eichorn jm halsz oder busen alls ob es sin Seele sye. Der ander schwartz kurtz Haar vnd Bart, der Bart kurtz und wol kneblet, sol ouch ein suber wysz lumpin klein Kindlin jm Halsz oder Buszen haben alls ob es die seel sye."



Nik. Manuel Deutsch: Die Enthauptung Johannes des Täufers
Gemälde in der Öffentl. Kunstsammlung in Basel

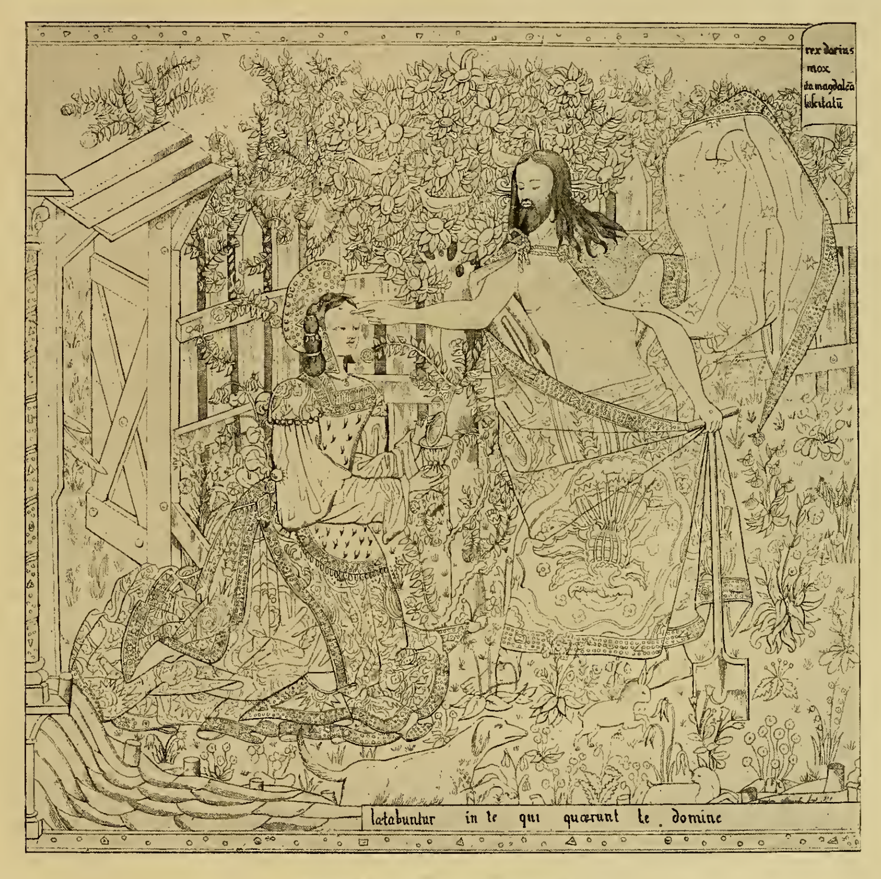
Neben diesen aus der evangelischen Geschichte geschöpften Rollen treten noch zahlreiche Allegorien auf, besonders häufig Kirche und Synagoge. Sie tragen das Zeitkostüm und sind nur durch Farbe und Attribute unterschieden. Paul Weber hat gefunden, daß die Kirche auf Miniaturen des frühen Mittelalters meist weiß und rot, die Synagoge gelb, braun oder grau angezogen ist. Sind sie jemals auf einer Bühne so aufgetreten, wie sie in den beiden Statuen am Südportal des Straßburger Münsters etwa um 1220/40 erscheinen, so muß der Eindruck ein ganz gewaltiger gewesen sein. Im Tegernseer Drama

vom Antichrist soll die Kirche als Frau mit Brustpanzer und Krone auftreten. Die Synagoge erhielt wohl, wie schon angeführt wurde, einen Judenhut als Charakteristikum. In der Frankfurter Dirigierrolle soll sie am Schluß ihren Mantel von den Schultern und die Krone vom Kopfe verlieren. Die beiden allegorischen Gestalten treten auch als Anführerinnen der klugen und der törichten Jungfrauen auf. So zeigen sie die Skulpturen am Westportal der Liebfrauenkirche zu Trier, der Vorhalle des Magdeburger Doms, des Freiburger Münsters u. a. So mögen sie in dem Spiel von den klugen und törichten Jungfrauen ausgesehen haben, ein Spiel, das halb lateinisch, halb deutsch zu den ältesten gehört, von denen wir Kunde haben. Im Mai 1321 wurde es in Eisenach im Tiergarten von Schülern vor Landgraf Friedrich mit der gebissenen Wange aufgeführt. Als im Laufe des Spiels die törichten Jungfrauen auch durch Fürsprache der hl. Jungfrau keine Gnade vor Christus finden und am Schluß unter lautem Wehklagen in die Hölle geführt werden, machte der Vorgang auf den Landgrafen einen so niederschlagenden Eindruck, daß er in eine tiefe Schwermut verfiel und nach fünf Tagen starb. In einer Bilderhandschrift im Kupferstichkabinett der Berliner Königlichen Museen, die aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen mag, sind die Kirche und die klugen Jungfrauen bunt gekleidet, mit offenen, blonden Haaren und großen Kronen, während die Synagoge und die törichten Jungfrauen gelb tragen. Absolute Bühnenbilder der Synagoge geben auch Konrad Witz in der Serie von Gemälden der Baseler öffentlichen Kunstsammlung und der Meister der Ursula-Legende auf einem Flügel der den schwarzen Schwestern in Brügge gehörenden Tafel.

Die Kleider der weltlichen Personen entsprachen der Zeitmode, das lehren Bilder und Texte. Die Bemerkungen der letzteren sind ja sehr spärlich und müssen eigentlich zwischen den Zeilen gelesen werden. Schreiben sie aber den Rollen das Benehmen der Zeit vor, z. B. Matthias Gundelfinger, dem Joseph von Arimathia, er solle den Hut abziehen, wenn er vor Herodes tritt, so darf man wohl den Rückschluß wagen, daß die Dichter sich ihre Gestalten wohl auch in der Kleidung ihrer eigenen Zeit denken mußten. Wenn Maria Magdalena Kranz und „swenzelin" am Kleid haben soll, Susanna von ihrem Korsett, die Synagoge von ihrem Judenhut spricht, so können alle diese Bemerkungen doch nicht anders aufgefaßt werden, als daß die Schauspieler der Mysterienbühne sich der Kleider bedienten, die sie alle Tage trugen oder höchstens darnach trachteten, sie reicher oder kostbarer auszustatten. Der Florentiner Luigi Pulci hat dieses Streben im Vorspiel zu einer seiner Rappresentatione ganz ergötzlich verspottet, wo er zwei Schwestern vorführt, die sich über die schlechten Kostüme beklagen, in denen sie auftreten sollen und sich weigern zu spielen. Erst durch das Versprechen schönerer Kleider müssen sie besänftigt und zur Mitwirkung bewogen werden. Manchmal verraten die Rechnungen über die Aufführung in dieser Beziehung mehr als die Texte. So sind die Belege der Aufführung des Mystère des 3 Doms in Romans sehr ausführlich in ihren Angaben über die Kleidung der „feintes", der Puppen, die im Moment der Hinrichtung oder der Marter mit den lebenden Darstellern ausgetauscht wurden. Sie mußten also genau so gekleidet sein wie diese. Eine Puppe bekommt ein Wams von schwarzer Seide, eine andere ein rotes Wams, dazu gibt

es graugrüne, weiße, schwarze, veilchenblaue Kniehosen, also alle Kleidungsstücke im Schnitt der Zeit. Die Seiden- und Tuchstoffe kosteten für die Puppen zusammen 37 fl. (Nach heutigem (1914!) Geldwert gegen 800 Mark.)

Die Kleider des Kultus kamen in den Mysterien anscheinend nur zur Kostümierung der göttlichen oder wenigstens himmlischen Personen in Anwendung, einmal vielleicht, weil



Christus und Maria Magdalena
Flandrischer Teppich vor 1518 gewirkt, ehemals in der Abtei de la Chaise Dieu
Aus Jubinal, Anciennes tapisseries historiées. Paris 1838

man diese nicht besser als ehrwürdig oder heilig charakterisieren konnte, dann aber auch, weil diese Rollen meist von Geistlichen gespielt wurden, die stets Zugang zu den Sakristeien der Kirchen und Klöster fanden, diese Garderobe für sie also am bequemsten zu beschaffen war. Alle anderen Rollen mußten von den Schauspielern selbst mit Kleidern ausgestattet werden. Dazu besaßen sie keine andere Möglichkeit als die zu wählen, die sie stets trugen. Daß das auch wirklich der Fall gewesen ist, lehrt die Ikonographie dieser

Jahrhunderte, welche die heiligen Szenen immer in dem Kostüm spielen läßt, das dem Maler gerade vor Augen war. Der Italiener kleidet die Träger der Handlung in die sienesische, florentinische, venezianische Tracht, der Niederländer gibt ihnen die flämische oder burgundische, der Deutsche die Tracht der Reichsstädte. Das trifft für die großen Passionen ebenso zu, wie für die Legenden der Heiligen, von denen wir ja wissen, daß sie ebenso gern dramatisch dargestellt worden sind, wie die Lebensgeschichte Christi und seiner Mutter. Cimabue, der Vater der italienischen Malerei, hat z. B. die Legende der hl. Cäcilie (Florenz Uffizien) in einer Reihe kleiner Szenen abgewandelt, die von Vorhängen umgeben und abgeteilt genau wie Ausschnitte aus einer Aufführung wirken und an die Rappresentationen Florentiner Bühnen denken lassen. In derselben Galerie befindet sich eine andere Tafel, die etwa 100 Jahr später entstanden sein mag und ebenfalls die Legende der hl. Cäcilie zum Vorwurf wählte. Auch hier erinnern die mit Vorhängen geschlossenen Nischen der einzelnen Episoden an die Szenerie der Mysterienaufführung, wie sie uns geschildert werden. Beide Male sind die Darsteller in das Kostüm gekleidet, wie es in Florenz getragen wurde, jeweils mit den unwesentlichen Veränderungen, die die Zeit in den Schnitten mit sich brachte. Eine andere, im frühen Mittelalter sehr beliebte Legende, die besonders von der Schuljugend gern gespielt wurde, weil der Heilige für ihren Schutzpatron galt, ist die des hl. Nikolaus von Bari, Taddeo Gaddi hat auf einem Flügelaltar des Berliner Museums Szenen aus dieser Legende gegeben, die durch das Kostüm lebhaft interessieren. Der Knabe z. B., den der Heilige aus der Sklaverei überraschend seinen Eltern zurückgibt, ist mi-parti gekleidet. Ähnlich behandelt ein unbekannter Florentiner Meister in einer Tafel der Sammlung Charles Butler diese Legenden, die ja auch auf den Glasfenstern der Kathedralen so häufig erscheinen. Sie waren durch die dramatischen Aufführungen jedermann bekannt. Geradezu als Theatermaler möchten wir Pesellino ansprechen, der diese Legenden mit Anmut und Grazie und bühnentechnischem Geschick zu



Rudolf von Habsburg
Bronzestatue vom Grabdenkmal des Kaisers
Max in Innsbruck

behandeln wußte. Auch er hat die Geschichten des hl. Nikolaus von Bari (Florenz, Buonarrotti), der hl. Kosmas und Damian (Florenz, Galleria antica e moderna), der Griseldis (Bergamo, Calleria Carrara), gemalt in der Aufmachung, wie sie in der Mitte des 15. Jahrhunderts wohl gespielt worden sind. Auf eine andere, in der Malerei bühnengerecht stilisierte Legende hat schon Creizenach hingewiesen, indem er das Fresko Ambrogio Lorenzettis in der Servitenkirche zu Siena anführt, auf dem Johannes der Täufer enthauptet wird, während er innerhalb eines Turmes kniet und seinen Kopf zum Fenster heraussteckt. Das ist in der Tat ein schlagendes Beispiel von der Abhängigkeit der kirchlichen Malerei von der kirchlichen Bühne. Ohne den Einfluß der letzteren, für die dieses Auskunftsmittel allerdings äußerst bequem sein mußte, hätte die Malerei kaum auf eine solche Idee verfallen können. Diese Art der Darstellung läßt sich zumal für Italien mit zahlreichen Beispielen belegen. Sie scheint wenigstens ein Jahrhundert lang gang und gäbe geblieben zu sein. Jacopo da Casentino in einem Fresko der Kapelle des Castells in Casentino, Fra Angelico da Fiesole auf einem Bild im Louvre, Taddeo Gaddi auf Bildern im Louvre und der Londoner National Gallery, Botticini in einem Fresko der Collegiata in Empoli stellen den Vorgang alle in der gleichen Art dar und verraten dadurch, daß sie ihre Anregungen von der Bühne empfingen. Glasfenster der Kathedrale in Bourges, die dem 13. Jahrhundert angehören, machen sich die gleiche Darstellung zu eigen und erlauben die Vermutung, daß der Maler eine solche Aufführung gesehen haben muß. Trifft die



A. G. Vivarini: Der Engel Gabriel
Gemälde in der Accademia in Venedig

Voraussetzung zu, daß diese Bilder unter Anlehnung an die Inszenierung der Bühne geschaffen wurden, so interessiert die Kostümierung doppelt. Ist sie doch auch von allen, welche das Gastmahl des Herodes mit seinen Folgen gemalt haben, mit großer Liebe ausgeführt worden. Gleich auf einem der ältesten, dem des Jacopo da Casentino, zwischen 1340 und 1390 entstanden, ist sie am merkwürdigsten. Herodias oder, um in der heutigen Theatersprache zu reden, Salome trägt ein Kostüm von einem schachbrettartig gemusterten Stoff, bei dem der Rock in einer mehrzipfligen Schleppe endet. Ein anderer Mitspieler ist in einen breitstreifigen Stoff gekleidet, der schief geschnitten, seinen Körper umgibt. Im Norden ist die Hinrichtung aus dem Turm heraus nicht nachzuweisen, dafür haben die Maler das Kostüm der an den Vorgängen beteiligten Haupt- und Nebenpersonen mit sichtlichem Interesse behandelt. Lucas von Leyden (Brüssel, Sammlung Somzée), Rogier van der Weyden (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) der Meister mit der Nelke (Budapest, Galerie) haben sich bemüht, die Kleidung so reich und so apart wie möglich zu gestalten. Im Anfang des 16. Jahrhunderts wird sie geradezu phantastisch, so bei dem Schweizer Niclas Manuel Deutsch, der den Rock der Salome über einem durchsichtigen Unterkleid aufschlitzt und wieder zubindet. Die Künstler begegneten sich da mit den Absichten der Bühne. Der Luzerner Bühnenrodel von 1583 fordert: „Herodias alls ein hochmüttige stoltze Künigin, vff das kostlichest alls möglich, doch jüdischer seltzamer Manier, trutziger fräffner Gebärden und Worten. Nea jr Töchterlin ouch jn kostlicher Kleidung wie die Mutter. Sy soll ein frömbden vszlendischen Tanz können.“ Dabei möchten wir daran erinnern, daß schon einzelne frühe Denkmale die Tochter des Königs in der Ausübung seltsamer Kunststücke begriffen zeigen.

Das Eindringen phantastischer Elemente in die Kleidung der an den Vorgängen der Passionsgeschichte beteiligten Personen beginnt seit der Mitte des 15. Jahrhunderts immer mehr um sich zu greifen und bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts zuzunehmen. Es bezeichnet zugleich den Höhepunkt der Mysterienaufführungen und der damit zusammenhängenden Prunksucht. Herri met de Bles, der Meister vom Tod der Maria, Conrad Witz, Niclas Manuel Deutsch, Barent van Orley, der Meister der hl. Sippe, der Meister des hl. Bartholomäus u. a. mehr können sich in der Erfindung seltsamer Kopfbedeckungen, Schuhe, Kragen und dergleichen gar nicht genugtun, und wenn man damit vergleicht, daß die Luzerner Bühnenrodel immer wieder verlangen, je seltsamer, je besser, so versteht man, woher die Meister von der Palette diesen Trieb empfingen. Liest man z. B. die Beschreibung der Monstre von Bourges, die in ihrer Detaillierung der Kopfbedeckungen, Kleiderbesätze und dergleichen ebenso ausführlich wie unverständlich ist, so wäre man kaum in der Lage, sich ein Bild von dem Aussehen der Schauspieler zu machen, zöge man nicht die gleichzeitige Kunst zu Rate. Ganz besonders empfiehlt es sich, für das zweite Viertel des 16. Jahrhunderts, also gerade den Zeitpunkt, in dem mit der Aufführung der Apostelgeschichte in Bourges der Höhepunkt des Kostümluxus auf der Bühne erreicht wurde, die flandrischen Gobelins der Zeit zum Vergleich heranzuziehen, vorausgesetzt, daß sie nicht nach Entwürfen italienischer Künstler gemacht wurden. Wir denken unter anderen an eine

Folge von Darstellungen aus dem Leben des Erzvater Jakob, die wahrscheinlich nach Zeichnungen des Barent van Orley in Brüssel gewebt wurden und aus dem Palazzo Malvezzi-Campeggi in Bologna in den Besitz des Grafen Thiele-Winkler übergingen. Auf diesen und anderen flandrischen Erzeugnissen der Teppichwirkerei erscheint das phantastische Element, das in Bourges eine so große Rolle gespielt haben muß, in seiner ganzen Blüte. Da sind all die sonderbaren Kopfbedeckungen mit den hohen Köpfen und ausgezackten, aufgeschlagenen Krempen, zugleich mit dem ganzen Kram bepackt, den der Chronist von Bourges an Kronen, Kränzen, Ketten, Kleinodien und Juwelen nennt. Da sind all die wunderlich geschnittenen Kragen und Ärmel mit Tressen, Quasten, Fransen besetzt, die man auch in Bourges so bevorzugte. Man würde aus diesen Gobelins die ganze Gesellschaft, die in Bourges mit so außerordentlichem Aufwand spielte, herausholen können samt Kleidern, Schmuck und Zubehör von Waffen, Zeptern und Zieraten. Wir erinnern in diesem Zusammenhang auch an manche plastische Werke der Zeit, wie unter anderen das Grabdenkmal Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck, in dem manche der kaiserlichen Ahnen, speziell Graf Rudolf von Habsburg, so außergewöhnliche Rüstungen tragen. In den Ärmeln, in denen der Waffenrock am Ellenbogen ausgeht, in den Quastenbehängen, die vom Knie ab die Unterschenkel umhüllen und manch anderen Details der Rüstungen, tritt eine Phantasie zutage, die sich an kein wirklich vorhandenes Waffenstück der Zeit anlehnt, sondern ein Element zur Geltung bringt, für das sich als Seitenstück in der gleichen Zeit nur das Bühnenkostüm anführen läßt. Da heißt es ja wie in den Luzerner Bühnenrodeln seit 1545: „je seltsamer, je ansichtiger", „alls bim köstlichsten", „ganz hochfertig" und ähnlich, und da die Regiebemerkungen uns die Details schuldig geblieben sind, müssen



Pollajuolo: Der Engel Raphael und Tobias
Gemälde in der National Gallery in London

wir sie wohl oder übel in der bildenden Kunst der Zeit suchen. Woher anders als von der Bühne sollten die Künstler auch den Trieb empfangen haben, ihre Gestalten in so merkwürdiger Weise herauszuputzen und ihnen Kleidung und Ausrüstungsstücke zu geben, für die sich in der wirklichen Tracht der Zeit, die wir aus Bildern, Miniaturen, Grabdenkmalen, Kupferstichen immermehr kennen, kein Seitenstück findet? Dieser Überputz, wie er sich in Bourges ans Licht wagte, trat noch nicht mit dem Anspruch auf, das Kostüm nach ethnographischen, historischen oder sozialen Gesichtspunkten charakterisieren zu wollen, er begnügte sich damit, das mittelalterliche Prinzip der Pracht und Verschwendung auf die Spitze zu treiben. Die Mysterienbühne kennzeichnet sich darin als ein Prunkschauspiel zu Ehren Gottes und seiner Heiligen.

Die gleichzeitige Verwendung von Gewändern des geistlichen Standes und des Kultus und der Kleidung der Laien auf der Bühne mußte notwendigerweise ein gewisses Herkommen festlegen. Diese oder jene Stücke mußten für gewisse Rollen reserviert bleiben, und so erwuchs im Verein mit der sich anscheinend überall einbürgernden Verwendung bestimmter Farben für einzelne Rollen allmählich eine feste Tradition in der Kleidung. Man kann sie bis in das 15. Jahrhundert hinauf verfolgen. So heißt es in einem Tiroler Lichtmeßspiel dieser Zeit, Simeon solle „Prophetenkleidung" tragen, ein Begriff also, der schon damals völlig festgestanden haben muß. Man kann das Vorhandensein und das Bestimmen einer Tradition im Kostüm vielleicht noch weiter zurückverlegen, wenn man mit Max Herrmann aus dem Schweigen der Texte den Rückschluß ziehen will: die Äußerungen über Fragen des Kostüms fehlen, weil die Verfasser oder Spielleiter sich darüber nicht auszusprechen brauchten, da die Rollen konventionell angezogen wurden. Das trifft gewiß für die höchsten Personen der Gottheit zu und setzte sich auch für einige andere Rollen, wie Judas, Herodes durch, schon aus dem Grunde, weil auch diejenigen, welche die Worte nicht verstanden, wenigstens sehen mußten, um wen oder um was es sich handelte. Für viele Rollen aber, ja die Mehrzahl, blieb ein weiter Spielraum persönlicher Freiheit gelassen. Das hat ohne Zweifel allerlei Mißstände im Gefolge gehabt, wie ja die Forderungen „anständiger" Kleidung, die Verbote zu großen Luxus, von denen schon die Rede war, den Verdacht nahelegen, es möge wohl nach beiden Seiten gesündigt worden sein.

Aus der geistlichen Kleidung entwickelte sich im Laufe der Zeit ein fester, durch eine Tradition von Jahrhunderten geheiligter Typus: das Kleid der Engel. Es stammt aus der liturgischen Osterfeier. Wenn es aber zweifelhaft sein kann, ob die Engel, die bei derselben auftraten, Flügel trugen oder nicht, in den Texten werden sie trotz aller sonstigen Ausführlichkeit derselben nur einmal erwähnt, während sie in den Miniaturen der gleichen Zeit nie ohne sie erscheinen, so mag hier gleich vorweg genommen werden, daß sie auf der Mysterienbühne dieses wichtige Requisit der Himmelsbewohner anscheinend niemals entbehrt haben. In den Inventaren kommen sie häufig vor. Ein solches der Dominikusbruderschaft in Perugia 1339 verzeichnet neben Engelskleidern besonders Engelsflügel, ebenso ein Inventar aus Gubbio von 1428. Das Inventar der Bruderschaft del Gonfalone in Rom von 1488 kennt nicht nur Engelsflügel, sondern anscheinend auch



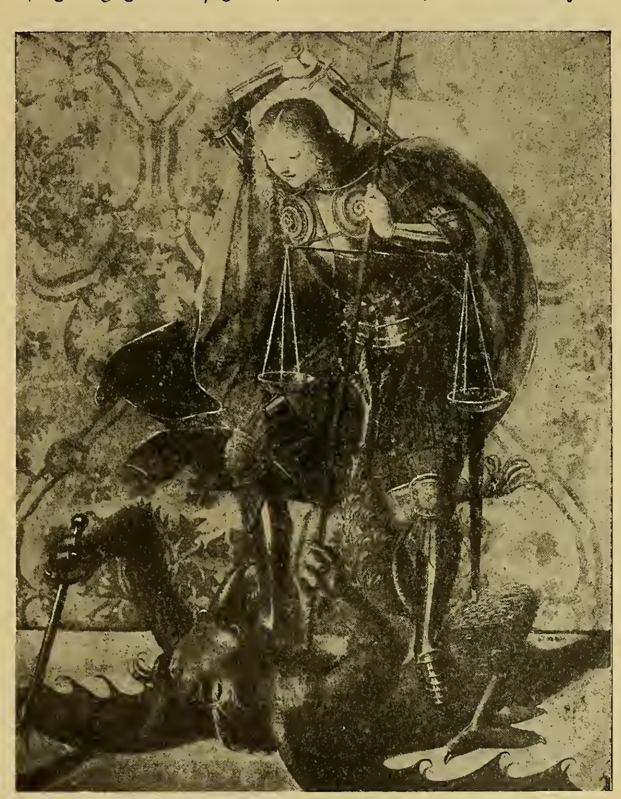
Bartolomeo Vermejo: Der Erzengel Michael
Gemälde in der Sammlung Julius Wernher in London

Maschinerien, mit deren Hilfe sie fliegen konnten. Die Rechnungen für den Pageant der Tuchmacher in Coventry führen diese Flügel ebensogut auf wie das Ausgaberegister des Mystère des 3 Doms in Romans, das 1509 das Eisengestell zu drei Paar Engelsflügeln verrechnet. In den Rechnungsbüchern der Dresdener Johannisprozession finden sich 1496 4 Groschen für Flittergold, um die Flügel der Engel zu vergolden und 1528 2 Groschen, „dem Rymer, daß er rymen zu den Flügeln der Engel gemacht hat". In Sterzing kostete 1543 das Übergolden der großen Engelsflügel 2 Mark. Die Regenz der Luzerner Osterspiele verlangt, daß die Engel sich Flügel verschaffen sollen: nicht zu groß, sondern ring und geschmeidig, aber zierlich. Die Maler geben ihnen niemals diese ganz oder teilweise vergoldeten Flügel, sie gestalten sie dafür schön bunt wie Fra Angelico da Fiesole oder Antonio Vivarini. Viele wie Benozzo Gozzoli, Francesco Cossa oder der Meister des Hausbuches wählen Pfauenfedern, da sie keinen prächtiger gefiederten Vogel der Heimat kannten. Im Coventry Pageant vom Jüngsten Gericht gingen sie, wie es scheint, auf einer Art von Kothurnen, wenigstens sprechen die Rechnungsbücher von hölzernen Füßen, die für die Engel gearbeitet wurden. Vielleicht Stelzen, mittels deren sie ihre Umgebung hoch überragten? Werden die Kleider der Engel namhaft gemacht, so handelt es sich stets um die Alba, so im anglo-normännischen Adamsspiel, in der Passion von Arras, in den Inventaren der Bruderschaft del Gonfalone und der Coventry Pageant, und doch haben wir alle Veranlassung zu der Annahme, daß sie durchaus nicht immer und nicht überall in diesen weißen Kleidern aufgetreten sind. Diese Vermutung gründet sich auf die Gemälde und die Miniaturen, die gegen das Ende des 14. Jahrhunderts einen Umschwung in der Art der Engelskleidung wahrnehmen lassen. Statt der schlichten Alben erscheinen sie in prächtigen Chorkleidern, Dalmatiken und Mänteln mit Kronen auf dem Haupt. Dieser Umschwung im malerischen Stil hing sicher mit einer veränderten Inszenierung der Mysterienbühne zusammen, er macht sich übrigens nur im Norden geltend und ist mit verschwindenden Ausnahmen nur bei Malern deutscher oder niederdeutscher Herkunft zu konstatieren. Die Italiener haben das Kostüm der Engel frei stilisiert. In der Art, wie sie das tun, stimmen sie so merkwürdig überein, weichen die Trecentisten von den Cinquecentisten so wenig ab, daß wir ihre Auffassung wohl auf einen Eindruck zurückführen dürfen, den sie alle gemeinsam empfingen und diesen Eindruck vermuten wir in dem Gebrauch der italienischen Bühne, der sich im Verlauf zweier Jahrhunderte zu einem ganz herkömmlichen ausgebildet haben muß. Dieses Moment der Stilisierung liegt in der Art, wie sie das weite Hemd, wir sagen absichtlich nicht Chorhemd, weil es in Italien nur ausnahmsweise die Alba ist, um die es sich handelt, drapieren. Sie gürten es um die Taille und ziehen es unter diesem Gürtel hoch, so daß nach unten ein Überfall entsteht, eine Art Doppelrock, wenn man will. Diese Art findet sich schon bei Pietro Cavallini, der um das Jahr 1300 malte, wie sie noch die Engel Fra Angelicos und des Fiorenzo di Lorenzo 100 und 200 Jahr später charakterisiert. Dieser Bausch kann kleiner sein, wie bei Agnolo Gaddi, knapper gefaßt, wie bei Filippo Lippi, flach gelegt, wie bei Sassetta, lang abgebunden, wie bei Benozzo Gozzoli, vorhanden



Gainsborough. Anna Duncombe (in spanischem Kostüm).
Gemälde in der Sammlung des Lord Rothschild in London

ist er immer und im 15. Jahrhundert vielleicht nur bei Antonio Vivarini nicht zu finden. Auf einer Handzeichnung Botticellis in den Uffizien erkennt man, wie der Künstler sich bemüht hat, das Problem des Gürtens in verschiedener Weise zu lösen, wie wichtig es ihm also erschienen sein muß. Daß die italienischen Maler nicht das Chorhemd vor Augen hatten, wenn sie ihre Engel malten, geht daraus hervor, daß sie ihre Engelkleider fast immer bunt geben, die Stoffe oft genug geblümt, gemustert oder durch Stickerei verziert. Sie sehen das Zeitkostüm vor sich, die bürgerliche Frauentracht mit ihrer Verdoppelung der Kleider, von denen zwei übereinander getragen wurden. Das erkennt man deutlich bei den Engeln des Giacomo di Giovanni in der Pinacoteca in Spoleto, welche das damalige Frauenkleid die cotte tragen und darüber ein ärmelloses Überkleid. Diese selben Doppelkleider eignet ihnen Antonio Vivarini zu, man sieht es bei Ghirlandajo an den geschlitzten und gepufften Ärmeln, die sich ebenso bei Fiorenzo di Lorenzo und Lorenzo di Credi finden. Pollajuolo hat seinem Engel Raphael, der ja allerdings auch als Begleiter des jungen Tobias nicht als Engel, sondern als irdischer Reisegefährte auftritt, das volle Zeitkostüm gegeben, zu unterst die Ärmelcotte und darüber das Oberkleid, das er in herkömmlicher Weise um die Taille bauscht. In dem Turiner Exemplar trägt der Engel auch einen Hut; der schmale umgeklappte Kragen, meist von anderem Stoff, vervollständigt den Eindruck des Zeitkostüms. Dieser Eindruck verstärkt sich zu dem lokaler Besonderheit bei Andrea Rizzo, der auf seinem Tod der hl. Jungfrau in Turin Engel auftreten läßt, die kurze Tuniken über langen Hosen tragen, die unten mit Binden umwickelt sind. Solche ganz absonderlichen Züge kann der Maler sich doch unmöglich erfunden haben, sondern muß sie irgendwo, sei es in einem gesprochenen oder gemimten Mysterium, gesehen haben. Bei all diesen Meistern und allen übrigen Italienern sind die Engel geflügelt. Wie diese



Nicolas Froment: Der Erzengel Michael
Gemälde im Musée Calvet in Avignon

Flügel umgeschnallt sind, hat keiner der Maler verraten. Dagegen läßt Francesco Cossa auf einer Verkündigung ganz deutlich sehen, wie der Heiligenschein auf dem Kopf des Engels befestigt ist.

Dieses Bild ist das *typische* der italienischen Kunst. Engel in Chorkleidern gehören zu den seltenen Ausnahmen und finden sich nach unserer Beobachtung nur bei zeitlich so auseinander liegenden Meistern, wie Pietro Cavallini und Andrea del Sarto. Der letztere, der seinem Verkündigungsengel im Pitti einen Chorrock angelegt hat, kann die Anregung dazu in Frankreich empfangen haben. Engel in der Dalmatika oder im Pluviale sind das Eigentum der niederländischen Kunst, wo sie vielleicht zum erstenmal in diesen prunkenden Kleidern aufgetreten sein mögen. Die bekanntesten Beispiele sind wohl die Engel an dem Genter Altarwerk der Brüder van Eyck, ihre Mäntel: Brokat auf purpur Grund mit grünem Futter, Goldbrokat auf braunem Samtgrund mit Besatz von Hermelin, dazu die Diademe von Perlen und Edelsteinen kontrastieren in ihrer feierlichen Pracht so seltsam mit den viereckigen Bauernschädeln und den dämlichen Gesichtern der Jungen, die in dieser Pracht Engel spielen. Indessen sind die Eyck nicht die Erfinder dieses Typus, er erscheint schon 50 Jahre zuvor in den Miniaturen, mit denen der Herzog von Berry die Handschriften seiner Bibliothek verzieren ließ. In der flämischen Kunst dieser Epoche wird dieses Kostüm für die Engel beibehalten. Hugo van der Goes' Anbetung der Hirten in Florenz zeigt die Engel in überaus reichen Chormänteln mit Kronen. Memlings Gottvater und die Engel in Antwerpen hüllt die der göttlichen Person Nächsten in Brokatmäntel, während diejenigen, die weiter entfernt sind, die Alba tragen, ein Verfahren, welches in der Tat überraschend an die Inszenierung mancher Bühnen denken läßt, wo die Statisten im Vordergrunde besser angezogen werden, als die im Hindergrunde befindlichen. Einen der am prächtigsten kostümierten Engel hat Rogier van der Weyden in die Mitte eines Jüngsten Gerichts gestellt (Beaune, Hotel Dieu). Die deutschen Künstler, oder, dürfen wir sagen, die deutschen Aufführungen sind hinter den flämischen nicht zurückgeblieben. Der Hausbuchmeister auf einer Verkündigung in Mainz, der Meister des Schöppinger Altars auf der Geburt Christi, der Meister der Verherrlichung Mariä auf der Anbetung des Kindes in Berlin haben ihre Engel in köstliche Chormäntel gekleidet. Ein unbekannter Schwabe hat auf einem etwa 1510 gemalten englischen Gruß in St. Jakob in Augsburg den Verkündigungsengel so reich, so prächtig und zugleich so phantastisch kostümiert, daß man bei der Betrachtung des Bildes sich wieder dem Höhepunkt der Mysterien nahe fühlt. Es erscheint in dieser Zeit als Ausnahme, wenn z. B. Altdorfer auf seiner Maria Magdalena am Grabe (München, Alte Pinakothek) die Engel (übrigens zwei richtige Lausbuben) noch mit den alten einfachen Alben bekleidet.

Diese Wendung von der einfachen Alba zur prunkvolleren Dalmatika oder dem Pluviale wird auch durch die Texte belegt. Schon ein Offizium vom Mont St. Michel verlangt, daß die Grabesengel in roten Mänteln am Grabe sitzen sollen und auch das Mystère der Auferstehung von Jehan Michel wünscht für den Paradieseswächter rote Gewänder. Das Inventar der Bruderschaft del Gonfalone in Rom verzeichnet 1488 ein Engelskleid



Franc. Cossa: Die Verkündigung (Ausschnitt). Gemälde in der Galerie in Dresden

von geschorenem Samt, besetzt mit Goldperlen und Edelsteinen und nochmals Silberbuchstaben, um ein Engelskleid damit zu garnieren. So bestimmt auch der Luzerner Denckrodel von 1583: „Die vier Ertzengel söllend vff das kostlichest alls möglich jn Engelskleidung und Zierd angetan sein." In dem Verzeichnis der Kleider der Münchener Fronleichnamsprozession von 1580 sind „Engelsreckhl" beschrieben „von gelb und leibfarb seiden, gmosirtem Procatell mit weißem altlas gefietert, die weiten ermln von solchem Procatell und mit weißem atlas unterfietert. Die kurzen Erml von leibfarben daffet und silbern porten, die glatten Erml von plauem atlas, zwei plau zendlene Rokhl mit weißem zendl prämbt" usw. Man sieht also, daß auch in der Kleidung der traditionell kostümierten himmlichen Heerscharen die Prachtliebe eindringt und eine Verschiebung des hergebrachten Einfacheren zugunsten eines größeren Luxus eintritt. Dieses Moment eines Schmuckes, der in seiner Überladung vielleicht nicht immer ganz angebracht scheinen oder im Widerspruch mit der äußeren Erscheinung des Trägers stehen mochte, findet eine drollige Kritik bei Juan del Encina, der in einem Weihnachtsspiel einen Hirten den Verkündigungsengel mit „geputzter Junge" anreden läßt. Von den Engeln, die als Boten, Grabeswächter und dergleichen das Gefolge, gewissermaßen die Dienerschaft der Gottheit abgeben und sie bei ihrem Auftreten begleiten, so wie damals vornehme Leute beiderlei Geschlechts nicht ohne nachtretende Männer oder Frauen zu denken waren, heben sich die Erzengel als höhere Klasse deutlich ab. Der Erzengel Michael, der den Kampf mit den Bösen auszufechten hat, wird als Ritter gekleidet mit Harnisch und Schwert der damaligen Rüstung. Glänzender als ihn Bartolomeo Vermejo auf einer Tafel der Sammlung Wernher dargestellt hat, ist er vielleicht nie wieder gemalt worden. Nur Ghirlandajos Erzengel Michael, der auf dem Gemälde in den Uffizien der Jungfrau auf dem Thron zur Seite steht, kann sich mit dieser herrlichen Erscheinung messen. Von nordischen Künstlern, die den Erzengel in seiner Gestalt verkörpert haben, wie wir ihn uns wohl auf der Bühne denken dürfen, möchten wir noch Nicolaus Froment anführen mit seiner Tafel im Musée Calvet in Avignon. Jenseits der Alpen ist der Erzengel weniger

stark gepanzert, er trägt meist nur einen Brustpanzer über einem gebauschten Untergewand wie bei Cima da Conegliano. Lorenzo di Credi und Lo Spagna bekleiden seine Füße mit hochschäftigen Stiefeln. Neroccio Landi stattet ihn mit einer Phantasierüstung aus, die an allen Gelenken Engelsköpfe als bewegliche Scharniere anbringt. Perugino hat die Erzengel Michael und Raphael in voller Rüstung gemalt. Wir werden annehmen dürfen, daß wie sie zur Unterscheidung von den anderen Engeln in der bildenden Kunst stets den Panzer tragen, sie auch auf der Bühne mit demselben erschienen sein werden. Zu der Rüstung, die sie trugen, gehört notwendig ein Schwert, und wenn wir dasselbe schon



H. Memling: Gott Vater von Engeln umgeben. Rechter Flügel
Gemälde im Museum in Antwerpen

auf den Bildern nicht vermissen, so hören wir auch, daß die Texte von demselben sprechen. In den Spielen von Daniel sollen sie mit ihnen die Löwen zurückhalten, im Mystère de St. Clément jagt der Erzengel Michael den Teufeln die Seelen der guten Menschen damit ab. In Grébans Mysterium der Apostelgeschichte tragen sie außer den Schwertern noch „darts“, was Heinze mit Wurfspieß übersetzt, wir möchten lieber an Dolch dafür denken. Mit Schwert und Wurfspieß zugleich ließe sich nicht kämpfen, während die Fechtbücher der Zeit Anweisung geben, mit Schwert und Dolch zugleich anzugreifen oder sich zu verteidigen. Arnould Gréban in seiner Passion sowie das Mystère du Vieil Testament erwähnen sogar ganz ausdrücklich „flammende“ Schwerter. Ob wir uns dabei besondere Inszenierungskünste tätig denken dürfen, bleibe dahingestellt, wissen wir doch auch nicht,

ob der in mehreren Mysterien geforderte Bühneneffekt, daß die Engel „leuchtend" auftreten sollten, zu erreichen war, oder wie er erzielt wurde, da man doch bei Tage spielte.

Ein Wechsel der Kleidung oder eine Verkleidung, die den Himmelboten unkenntlich machen würde, findet nach den Texten nur sehr selten statt. In einem der Miracles de Notre Dame tritt der Erzengel Michael auf Befehl Gottes in der Gestalt eines weißen Hirsches auf, gibt sich aber in seiner himmlischen Eigenschaft zu erkennen. Der Schauspieler dürfte sich dazu einer Kopfmaske bedient haben, wie sie uns in englischen Bilderhandschriften überliefert sind. In dem Mystère du Viel Testament kommt der Erzengel



H. Memling: Gott Vater von Engeln umgeben. Linker Flügel
Gemälde im Museum in Antwerpen

Raphael als Azarie in der Gestalt eines Reisenden zu dem jungen Tobias, wird aber nicht erkannt. So hat ihn Pollajuolo gemalt. In der Vengeance de notre Seigneur schickt Gottvater den Erzengel Uriel in Pilgerkleidern zu dem Kaiser Vespasian, um eine Botschaft auszurichten.

Die natürlichen Gegenspieler der Engel waren die Teufel und ihnen fiel vermutlich eine viel bedeutendere Rolle zu als den Himmelsbewohnern, denn seit man sie in die Aufführungen eingeschoben hatte, waren sie die komischen Personen, solche dazu, die sich häufig mitten unter dem Publikum bewegten. Im Wiener Passionsspiel soll der Böse als Schlange erscheinen, im Wolfenbütteler Sündenfall heißt es, Lucifer betritt das Paradies und besteigt den Baum und spricht als Schlange in Gestalt einer Jungfrau. Im Adamsspiel

des 12. Jahrhunderts wird die Rolle der Verführerin einer künstlichen Schlange zugewiesen, wobei es sehr fraglich ist, ob die Vorschrift: nun besteigt eine künstlich gemachte Schlange den Baum, damals ausgeführt werden konnte. Das Mystère du Vieil Testament verlangt, Satan solle gekleidet sein im Gewand einer Schlange und dem Gesicht einer Jungfrau. Bei Arnould Gréban sagt der Böse selbst: ich werde ein jungfräuliches Gesicht annehmen, Füße und Körper einer Schlange. Gustave Cohen macht darauf aufmerksam, daß der Frauenkopf, den man der Schlange gab, durchaus nicht freie Erfindung war, sondern der Überlieferung entsprach. Er entspricht der Beschreibung Bedas und der des Petrus Comestor in seiner Kirchengeschichte. „Gott wählte in der Tat eine gewisse Schlangenart," sagt Beda Venerabilis, „die das Gesicht einer Jungfrau hatte, denn gleich und gleich gesellt sich gern." Darum beschließt auch in einem schwedischen Drama des 16. Jahrhunderts Beelzebub, sich in ein Mädchen zu verwandeln und sich Eva in dieser Gestalt zu nähern. In einem Paradiesspiel, das noch im 19. Jahrhundert zu Vordernberg in Obersteier aufgeführt wurde, fiel die Rolle der Schlange einem Mädchen mit langem Zopfe zu, während der Teufel als Jäger auftrat. Für diese Regiebemerkungen besitzen wir eine treffliche Illustration in einem altniederländischen Gemälde, das früher Memling oder Jan van Eyck zugeschrieben wurde, jetzt aber seit den Vorschlägen von Karl Justi und Scheibler Hugo van der Goes genannt wird. Es stellt die Versuchung der ersten Menschen im Paradiese dar und gibt dem Bösen völlig die Gestalt einer Schlange sub specie virginis. Man muß zugeben, daß das eidechsenartige Geschöpf mit Armen, Beinen, Händen, Füßen und langem Schwanz sehr wohl auf der Bühne so darzustellen war, wie der Maler es auf dieser Tafel abgebildet hat. Genau so beschreiben sie noch die Luzerner Bühnenrodel. Der von 1545: „Schlang mit eym wybischen Angesicht, bekrönnt sonst alls ein giftiger Wurm." Der von 1583: „Schlang alls ein vierfüßiger gifftiger Wurm angetan und gerüst mit wybischem Angsicht und Stimm, ein Huben und Cron vff dem Houpt." Die Schlange ist die Gestalt, in der nach der biblischen Überlieferung, der die Mysterien natürlich folgen, der böse Feind zum erstenmal dem menschlichen Geschlecht gegenübertrat. Die Rolle als Schlange ist aber in den Mysterien die kürzeste, die ihm zufiel, außerdem wissen wir, daß man sich nicht mit einem Teufel begnügte, sondern ihm ein großes Gefolge von solchen beigab. Über das Aussehen der großen und der kleinen Teufel schweigen die frühen Texte. „Wir vermögen nur," sagt Heinrich Wieck in seiner Arbeit über die Teufel auf der mittelalterlichen Mysterienbühne Frankreichs, „auf indirektem Wege zu erschließen, daß es nicht die menschliche war." In dem Mirakel von der Mutter des Papstes müssen sich die Teufel erst verkleiden, um das Aussehen von Menschen zu gewinnen, ebenso verkleidet sich in dem Mystère de St. Didier Satan, um den König zum Krieg gegen die Stadt Langres aufzureizen. Sie müssen also menschliche Gestalt besessen haben ohne das Äußere eines Menschen, das sie erst durch Verkleidung gewannen. Nach den Bezeichnungen, die Arnoul Gréban ihnen in seiner Passion gibt: Schlange, Drache, Hund, Krokodil, Ungeheuer, furchtbarer Storch können wir uns kaum ein Bild machen, höchstens, daß die Darsteller Kopfmasken in Nachbildung dieser Tiere

trugen. Sehr viel näher kommt das Mystère du Roi Avenir dem Aussehen, wenn es von dem Teufel, der die Taufe des Ritters hindern will, aussagt, daß er eine Ochsenhaut trage oder im Mystère de St. Barbe zwei Teufel mit „Kuhsöhne" angeredet werden. Das erlaubt mit Recht, an Fellanzüge zu denken, vielleicht an solche, denen einzelne

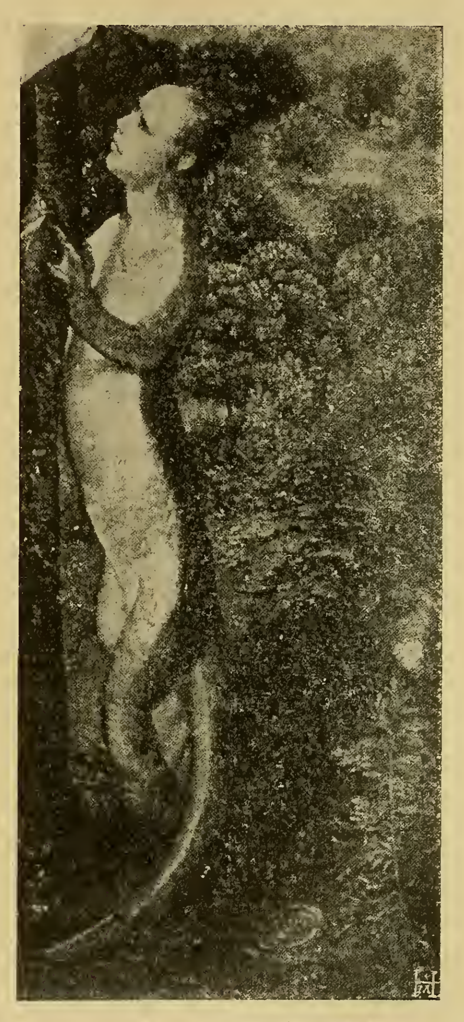


Rogier van der Weyden: Das Jüngste Gericht (Ausschnitt)
Gemälde im Hotel Dieu in Beaune

Anhängsel des tierischen Körpers Hörner, Klauen, Schwanz gelassen waren. In William Jordans komischem Spiel von Erschaffung der Welt wird besonders angegeben: Allerlei Arten von Teufeln in Leder, und von dem tirolischen Dichter und Regisseur Virgil Raber aus Sterzing wissen wir, daß er unermüdlich darin war, sich von Gerbern Kuhschwänze für die Teufelskleidung zu besorgen. Der tierische Charakter der Teufelsmaske wird auch in der Moralität de la condampnacion de banquet von 1507 betont, wo sie als

Hunde erscheinen sollen. Sicher ist, daß man sie so abschreckend und furchterregend gestaltete wie möglich. Dazu gehörten Masken, die wie die antiken keine bloßen Gesichtslarven, sondern Kopfmasken gewesen sein müssen, wenigstens erscheinen in den Sterzinger Rechnungsbüchern „vorderteil Teufelslarven" und „hintere Teufelslarven" unterschieden. Auch wird 1481 dem Heinrich Weinprenner etwas bezahlt, weil er „die großen Teufelskopf gericht" hat. In den Rechnungen der Coventry Pageants wird der Teufelskopf genannt und das Malen und Ausbessern der Teufelsköpfe besonders bezahlt. In der Dresdener Johannesprozession hatten die Töpfer die Teufelsrolle zu spielen, 1504 bezahlten sie dem Straßberger 4 Groschen für das „new machen der theuffelslarven". Im Luzerner Antichristspiel von 1549 heißt es vom Kostüm der Laster: „Hand und Fuß clauen wie Teuffel aber kein Teuffelskopf", das beweist also, daß einmal die Gestalt der Teufel tierisch war und zweitens, daß sie Kopfmasken trugen, denn es wird in diesem Spiel außerdem noch zur Bedingung gemacht: „kein Tuffel soll ein beschlossnen tuffelskopf han." Das Tierische der Teufelskostüme kommt sehr charakteristisch in einigen bildlichen Darstellungen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zur Geltung. Georg Pencz hat in einem Stich, auf den schon K. Tscheuschner hingewiesen hat, (B. 39) einen Teufel abgebildet, bei dem der Unterkörper wie der eines gewöhnlichen Mannes gestaltet ist, während der Oberkörper unter der Maske eines fratzenhaften Tieres verschwindet. Das kann sehr wohl die Gestalt sein, in der die Rolle hie und da gespielt wurde. In der Handschrift Jakob Ruofs, der Weingarten des Herrn, ein Stück, das 1539 zur Aufführung kam, sind die Rollenkostüme abgebildet, und zwar wie Max Herrmann nachweist, in durchaus bühnengerechter Form, darunter fallen nun die Teufelskostüme von Lucifer, Satan, Bell, Astaroth, dem Teufelsboten durch ihre besonders glückliche Charakteristik auf. Sie sind sämtlich tierischer Art und nicht ohne Zuhilfenahme von Kopfmasken zu denken. Ganz diesen Bildern entsprechend ist die Beschreibung, die Rabelais im 4. Buch seines Pantagruel von den Teufeln entwirft, die Villon in St. Maixent auftreten läßt, als dort die Passion gespielt wird. Sie waren ganz eingehüllt in Wolfs-, Kalbs- und Hammelfelle, verziert mit Widderköpfen und Ochsenhörnern, mit Riemen gegürtet, an denen große Kuhglocken und Maultierschellen hingen, die ein schreckliches Geräusch machten. Wie ihr Widerpart, die Engel, durch Flügel ausgezeichnet war, so gab man auch ihnen Flügel, aber nicht die von Vögeln, sondern die des mit Unrecht so übel beleumundeten Nachtschwärmers, der Fledermaus. Diese Flügel mit ihren eigentümlichen hakenförmigen Spitzen finden sich auf vielen alten Bildern, die Teufel darstellen und sind auch an den alten Exemplaren erhaltener Teufelskostüme noch vorhanden. Solche groteske Kostüme, die möglicherweise in das 16. Jahrhundert hinaufreichen, wenigstens in den Vorbildern, nach denen sie angefertigt sein mögen, sind noch im Besitz des Museum Ferdinandeum in Innsbruck, in den Sammlungen des Grafen Wilczek und waren auch auf der Theaterausstellung in Wien 1892 zu sehen. Das Museum Ferdinandeum besitzt auch einzelne schreckliche Teufelsmasken, die aus Sterzing und aus Oetz herstammen und möglicherweise zu den Teufelsköpfen des Passionsspiel gehören.

Wo man ihnen keine Larven gab, färbte man ihnen wenigstens Gesichter und Hände schwarz. So bezahlte man in Abbeville 1466 den Barbier, der die Teufel nach dem Spiel abzuwaschen hatte, Kosten, die sich vielfach in den Rechnungen französischer Aufführungen finden. In Bozen wird 1481 und 1495 ihr ganzes Gewand schwarz gefärbt. In Dresden zahlt man 1534 dem Tuchscherer zwei Groschen für das Rußen der Teufelskleider. Um ihnen außerdem ein möglichst schreckliches und von glatter Menschenhaut abstechendes Aussehen zu geben, erfand man ein höchst charakteristisches und dabei sehr einfaches Verfahren. Froissart beschreibt es in seiner Chronik. Man nähte den Schauspieler in ein trikotartiges Gewand aus dünner Leinewand, das überall eng am Körper anliegen mußte. Dieses wurde mit Pech bestrichen und dann mit Flachs bestreut, so sah er aus wie über und über behaart. In Bozen wird 1495 Rupfen zu den Teufelsgewanden genommen, die Elle drei Groschen. In Coventry wählt man Kannevas, der mit Roßhaar bestreut wird. In Chaumont, dessen Johannesfest nicht umsonst die Teufelei hieß, waren ihre Kostüme ebenfalls mit Roßhaar bedeckt und mit verschiedenen Farben angemalt. In Chester hat man ganz ungewöhnlicherweise anstelle der Roßhaare oder des Flachses Federn genommen, was an die amerikanische Volksbelustigung von Teeren nnd Federn erinnert. Beim Nürnberger Schembartlaufen 1539 liefen eine Anzahl Männer in solchen rauhen Teufelskleidern durch die Straßen. Es ist dasselbe Kostüm, wie es auch die wilden Männer trugen, ein zottiges Trikot in verschiedenen Farben. Auf Wandteppichen des 15. Jahrhunderts, wie sie u. a. im Regensburger Rathaus, in Frankfurt a. M. und anderswo erhalten sind, sieht man diese wunderlichen Gestalten, deren eine behaarte Haut nachahmendes Trikot nicht nur einfarbig, sondern manchmal sogar in horizontalen Streifen laufend gefärbt ist, der Mann grün, die Frau rosa usw. Das Kostüm war bei der damaligen Art der Beleuchtung durch



Adam und Eva im Paradiese (Ausschnitt)
Gemälde von Memling oder van der Goes
im K. K. Hofmuseum in Wien

Fackeln nicht ungefährlich. Am 29. Januar 1392 tanzte der französische König Karl VI. mit fünf von seinen Hofleuten eine Quadrille als wilde Männer. Der Herzog von Orléans kam einem von ihnen mit seiner Fackel zu nahe, setzte sie dadurch in Brand und der König wurde nur mit Mühe gerettet, weil eine der Damen Geistesgegenwart genug besaß, sofort ihre Schleppe über ihn zu werfen. 1496 passierte es, bei der Aufführung des Mystère de St. Martin in Seurre, daß das Kostüm eines der Teufel Feuer fing, aber ohne Schaden des Betreffenden gelöscht werden konnte. An Kostüme dieser Art werden wir denken dürfen, wenn wir z. B. in dem Inventar der Bruderschaft del Gonfalone in Rom 1494 Teufelskleider finden oder erfahren, daß Hans Perl 1511 sein Luzifergewand an die Stadt Hall verkauft hat oder der Kirchpropst Ulrich Hagel von Sterzing 1548 von Matthis Kofler des Leinhard Pfarrkirchs Luziferkleidung für 1 Gulden 30 Kreuzer an sich bringt.

Nun trat der Teufel auf der mittelalterlichen Bühne aber auch noch in menschlicher Gestalt auf, um seine Natur nicht sofort zu verraten. So erscheint er z. B. in einer italienischen Rappresentazione des 14. Jahrhunderts einem Jüngling, der Mönch werden will, in der Gestalt seines Gevatters, um ihn von diesem Entschluß abzubringen. Er tritt in einem französischen Mystère von der Zerstörung Jerusalems im Anfang des 16. Jahrhunderts „komisch als Arzt" gekleidet auf. In dem Miracle de Jehan le Paulu ist der Teufel der Knecht des Einsiedlers. In dem Grébanschen Mystère der Apostelgeschichte wird von der Regie ganz der gleiche Anzug für Satan wie für Simon Magus verlangt. Unter diesen Umständen tritt auch bei dem Teufel ein Kleiderwechsel ein. So wechselt er im Alsfelder Passionsspiel sogar mehrmals das Kostüm. Christus tritt er als Lollharde gegenüber, zu Herodias begibt er sich in Gestalt eines alten bösen Weibes, im Gefolge der leichtfertigen Maria Magdalena befindet er sich als Knecht, für den Gang zu Herodias rüstet er sich auf offener Bühne unter Beihilfe der Teufel Luzifer und Fleddérwisch. „Herre, Her so ziege ich an die wat", spricht Satanas, „laß sehen, wie woln sie mir den stat." Fleddérwisch: „sehet alle lieben gesellen zu, wie steht unser herr Satanas nu? sie sted recht als ein boses wip." Als Satan nachher die Herodias zur Hölle führt, legt er schnell die Frauenkleidung wieder ab und läuft in seiner Teufelsgestalt zu Luzifer, alle Reize eines Kostümwechsels auf offener Szene werden also ausgenutzt. Bei der Versuchung Christi im Mystère de la Passion Jesuchrist erscheint Satan erst als Einsiedler, dann als Doktor und schließlich als König. Da, wo sie in bürgerlicher Kleidung auftraten, blieben die Teufelsrollen in bezug auf ihre Kostüme ebenso dem allgemeinen Bedürfnis nach Pracht unterworfen, wie die anderen Rollen auch. So wenig wie die Engelskleider sind die Teufelskleider hinter den Ansprüchen des Publikums zurückgeblieben. In den Reimen, mit denen Guillaume le Doyen die Aufführung des Mystère de St. Barbe in Laval 1493 beschrieben hat, sagt er ausdrücklich, daß auch die Höllengenossen in Seide und Samt gekleidet waren. Bei der Aufführung der Passion in Vienne in der Dauphiné 1503 fiel der Hauptanteil der Kosten auf die Hölle, und die Teufel wechselten alle Tage ihre Kleider von Samt und Seide. Die schon oft

erwähnte Aufführung in Bourges gab auch die Veranlassung, die Teufel ebenso prächtig anzuziehen, wie alle anderen Mitglieder, ja in ihrer Ausstattung mit Flittern und Stickerei besonders phantasievoll vorzugehen. Da gab es kleine Teufel in Tuch von sonderbaren Farben und fabelhaft stolze Teufel in Kleidern von wunderlicher Farbe mit Gold und Silberflittern besät, andere in rotem und orange Samt, ganz bedeckt mit Schlangen, Salamandern, Nattern und anderen Tieren in Stickerei. Satan, der Drachenreiter, trug roten, langhaarigen, damaszierten Samt und war umgürtet von einer langen Schlange, die unaufhörlich Kopf und Schwanz bewegte, Belial erschien in lohfarbigem Samt, bestickt mit verschiedenen Arten von Tieren, und um den Hals an schwerer goldener Kette eine lebende Schildkröte. Der Schauspieler aus der Bürgerschaft, der sich 1573 in St. Jean de Maurienne zur Übernahme der Satansrolle verpflichtete, brauchte dazu vier Kostüme, für jeden der vier Tage, die die Aufführung dauerte, ein neues. So fordert auch der Luzerner Denkrodel des Osterspiels von 1583: „Luzifer sol vor andren Tüfflen allen vff das grüwlichist gerüst und angethan sin, ouch voruß prächtig, grimm vnd stoltz jn Gebärden vnd Reden. Die vbrigen Tüffel all jres Gfallens jn grüwlichen doch ansehenlichen kleidungen, doch seltzsam vnd vnderschydenlich, keiner nit wie der ander, sonst mit Gebärden vnd reden stoltz, böchisch.".

Sehr selten traten neben den Teufeln auch Teufelinnen auf, dann als Proserpina in einer so abschreckenden Gestalt, daß wir sie heute allenfalls des Teufels Großmutter nennen würden. Aus diesem Grunde wollte 1509 in Romans keine Dame die Rolle der Proserpina übernehmen und doch hatte man für sechs Ellen schwarzen Fries zu ihrem Kleid 2 fl. 6 sols ausgegeben und hellgrünen Stoff zum Futter besorgt. Übrigens kein Wunder, wenn sie etwa ähnlich aussah wie 1536 in Bourges, wo sie ein Bärenfell und einen versilberten Helm trug und aus ihren langen Brüsten fortwährend Blut tropfte und manchmal Feuer. In Chaumont hatte dame Proserpine eine schwarze Schlepprobe mit feuerroten Bändern, eine Perücke von Roßhaar und eine schauerliche Maske.

Fünftes Kapitel

Moralitäten, Fastnachtsspiele und Possen

Aus der Entfernung der Zeiten betrachtet, hat es den Anschein, als habe die mittelalterliche Bühne ausschließlich das religiöse Genre gepflegt. Wenn auch die Aufführungen von Mysterien und Passionsspielen ihre Hauptaufgaben waren, so ist doch daneben das weltliche Element zu seinem Recht gekommen, es hat sich ja schon auf der Mysterienbühne einen breiten Raum erobert und oft an Stellen, die dem heutigen Urteil nicht immer passend erscheinen wollen. Unter den weltlichen Stoffen, die sich im Mittelalter auf der Bühne Geltung zu verschaffen wußten, nimmt die Moralität den ersten Platz ein. Man versteht unter diesem Namen Theaterstücke, bei denen die Handlung nicht von Menschen getragen wird, sondern von abstrakten Begriffen, die in Personifikationen vor den Zuschauer hintreten. Von Handlung kann bei ihnen eigentlich nicht gut gesprochen werden, da es meist nur zum Aufsagen langer sentenzenreicher Monologe kommt. Der Mechanismus ist weitläufig und schwerfällig, das allegorische Spiel von ermüdender Breite, das ganze ein Zeitvertreib gelehrter und gebildeter Kreise, die sich angenehm geschmeichelt fühlten, wenn sie alle die Beziehungen und Anspielungen, die der Dichter hineinzugeheimnissen wußte, verstanden. Die Moralität entstand aus dem Geschmack, den das Mittelalter an der Allegorie fand, es konnte sich jahrhundertelang die Kategorien des Denkens und der Begriffe nicht anders denn als Personen vorstellen. Das Spielen mit solchen ist früh entstanden. Zu den ältesten Denkmalen gehört des Prudentius Psychomachie oder der Kampf der Tugenden und Laster, der seine bewegenden Ideen so vielen späteren Moralitäten mitgeteilt hat. In Martianus Capella Hochzeit der Philologie mit Merkur tritt die Philologie als Braut mit großem Gefolge auf, unter denen sich die Damen Grammatik, Dialektik, Rhetorik, Arithmetik, Astronomie, Harmonie befinden. Im 13. Jahrhundert schrieb Raoul de Houdan seinen Weg zum Paradies, in dem nur Abstraktionen auftreten. Der Verfasser, den die Gnade zur Liebe geleitet, empfängt den Besuch der Disziplin, des Gehorsams, der Buße, der Seufzer, des Stöhnens, der Zerknirschung usw. mit Langerweile in infinitum. Dann verbanden sich der lehrhafte moralisierende Zweck mit der allegorisierenden Form, um Bühnenstücke hervorzubringen, deren dramatischer Gehalt oft nur durch eine gewaltsame Adaptierung juristischer oder feudaler Gepflogenheiten zustande kam. Kampf oder Prozeß sind die Angeln, auf denen eine umständliche und schweratmige Handlung in Bewegung gesetzt wird. In Tours

spielte man 1390 den Kampf der sieben Todsünden mit ebensoviel Tugenden; vor König Heinrich VI. von England die Burg der Beharrlichkeit, in der drei feindliche Mächte, Welt, Fleisch und Dämon mit dem menschlichen Geschlecht ringen und die Belagerung seiner Seele durchführen, in die Torheit, Wollust, Geiz, Vergnügen und andere eingreifen. Dieses „Castle of Perseverance“ ist mehrere Jahrhunderte lang eine der beliebtesten Moralitäten auf der englischen Bühne geblieben, ganz ebenso auf Personifikationen aufgebaut, wie die französischen Moralitäten der gleichen Zeit. Im sündigen Menschen, der 1480 gedruckt, in Tours gespielt wurde, treten 64 verschiedene Abstrakta auf, darunter: Verzweiflung an der Gnade, Scham seine Sünden zu gestehen, Furcht vor der Beichte, Hoffnung eines langen Lebens usw. Man hüllte sogar historische und soziale Themen in die schweren Falten der Moralität. So ist das älteste historische Schauspiel, das auf französischem Boden entstand und ein historisches Thema, sogar ein ganz aktuelles, behandelt, eine Moralität in Form eines Prozesses, es führt Pierre de la Brosse, den Günstling König Philipps des Kühnen, vor, der durch Intrigen der Königin Maria gestürzt, am 30. Juni 1278 gehängt wurde. Im Stück debattiert er mit Vernunft und Glück,



Giotto: Der Glaube
Fresko in S. Maria dell' Arena in Padua

unterliegt aber und wird verurteilt. In St. Dié wurde 1494 eine Moralität, das gemeine Volk, aufgeführt.



Giotto: Der Unglaube
Fresko in S. Maria dell' Arena in Padua

Bei der Aufführung dieser Stücke mußte es eine Hauptaufgabe des Regisseurs sein, für angemessene Kostümierung zu sorgen, damit die Inszenierung an ihrem Teil gutmache, was das Stück selbst an mangelnder Handlung und schleppendem Dialog etwa fehlen ließ. Die Kleider waren reich und prächtig und durch Symbole, die oft in der Wahl der Farbe zum Ausdruck kamen, und Embleme in Beziehung zur Rolle gesetzt. Man hat einen so großen Wert auf die richtige Kostümierung gelegt, daß in Mecheln 1509 für die schönste Kleidung ein Preis ausgesetzt wurde. Im Prolog zur Burg der Beharrlichkeit wird auf die prächtige Ausstattung besonders hingewiesen. Von der englischen Moralität: Geist, Wille und Verstand kennen wir zufällig die Kostüme der sprechend auftretenden Abstrakte. Die Weisheit kam als Mann mit goldener Perücke und ebensolchem Bart, bekleidet in Goldbrokat auf Purpurgrund mit einer Kaiserkrone auf dem Kopf, in der einen Hand ein Zepter, in der anderen einen Reichsapfel. Die Seele war ein junges Mädchen in Goldbrokat auf weißem Grund,

besetzt mit köstlichem Pelzwerk, dazu trug sie einen schwarzen Mantel und auf der Perücke ein Diadem mit zwei goldenen Kleinodien. Der Teufel war ein eleganter Gentleman. Im Gefolge von Geist erschienen sechs Ritter mit roten Bärten, steigende Löwen in ihren Wappen, nämlich: Verachtung, Unverschämtheit, Hohn, Heftigkeit, Rache, Zwietracht. Im Gefolge von Verstand befanden sich sechs Geschworene in langen Röcken mit Kübeln um die Köpfe und Hüten, alle in Masken, nämlich: Unrecht, Geringschätzung, Doppelzüngigkeit, Treulosigkeit, Betrug, Raubgier. Das Gefolge von Wille bildeten sechs Frauen, von denen drei als Matronen, drei als elegante Damen gekleidet waren mit wundervollen Masken, nämlich: Sorglosigkeit, Trägheit, Gier, Überdruß, Ehebruch und Hurerei. Diese Herrschaften führten untereinander allerlei Tänze auf. In einer Miniatur der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Bibliothèque Nationale in Paris sieht man die vier Tugenden Erbarmen, Wahrheit, Gerechtigkeit, Friede in langen Schleppkleidern mit Mänteln und den turbanartigen Kopfputzen der Zeitmode. Im Mystère des 3 Doms bringen drei Tugenden Gott dem Herrn arme Seelen dar, Trost trägt Blau, Eingebung Schwarz,



Giotto: Die Torheit
Fresko in S. Maria dell' Arena in Padua

Gnade Weiß. Wenn der Scharfsinn nicht ausreichen wollte, um die Kostüme hinlänglich raffiniert auszuklügeln, so half man sich wohl mit Aufschriften wie in den Prozessionen. Das haben zumal die niederländischen Rederijkers getan, welche nicht nur die Begriffe personifizierten, sondern auch jedem ihrer Kleidungsstücke eine allegorische Bedeutung beilegten. So trägt das Volk die Mütze: Falsche Hoffnung, die bösen Geister zieren Ele-Bysonder mit dem Kopfschmuck: Falsche Frömmigkeit, Eigennutz legt dem Menschen das Kleid zeitliche Ehre an usw. In einer niederländischen Moralität wächst sich einmal „Kleines Vertrauen" im Laufe des Spiels zu „Ganzem Glauben" aus. Seine Frau wundert sich darüber und macht ihren Mann darauf aufmerksam, daß die Inschrift seines Hutes gewechselt habe. In einer Moralität, die Weihnachten 1514/16 am englischen Hofe gespielt wurde, traten Venus und die Schönheit auf, für die ihnen der Hofschneider Richard Gibson die Kleider lieferte. Er garnierte sie mit Chiffren, die er kaufte und bezahlte den Maler Richard Rownanger für seine Arbeit an dem gelbseidenen Mantel und Überkleid der Venus, die er mit Herzen bemalte und für die silbernen Flügel der Liebesgöttin. Wenn auf die Kleidung ein so hoher Wert gelegt wird, muß natürlich auch ein Kleiderwechsel eintreten, mit dessen Hilfe sich ja symbolisch viel ausrichten läßt. So spielt er in der französischen Moralität vom Gutberatenen und vom Schlechtberatenen eine große Rolle. Der Gutberatene begegnet der Demut, sie fordert ihn alsbald auf, seine kostbaren Gewänder abzulegen und sich mit den ihren zu bekleiden, auch muß er sofort seine langen Schnabelschuhe ausziehen. Dem Schlechtberatenen werden in der Gesellschaft von Liederlichkeit nicht nur seine Gelder abgewonnen, sondern auch seine Kleider ausgezogen, dann trifft er die Armut, die ihm ihre eigenen Lumpen aufzwingt. Der Gutberatene findet auf seinem Wege die Genugtuung, die ganz nackt ist, worüber er ihr Vorwürfe macht. Schlechtes Ende bringt schließlich den Schlechtberatenen um, er zieht seine Kleider aus und bedeckt sich mit einem großen Schleier. Das nennt der Text: er kleidet sich als arme Seele an. Wie hier Genugtuung nackt sein soll, so tritt auch in der Burg der Beharrlichkeit das menschliche Geschlecht als eben geboren nackt auf, denn es sagt: nackt bin ich, wie Ihr seht. Indessen wird es sich auch hier, wie bei den Mysterien, um Leibkleider gehandelt haben. Wie das Mysterium auch als lebendes Bild erschien, so gab es auch bloß gemimte Moralitäten. Beim Einzug König Ludwigs XII. in Paris am 2. Juli 1498 und bei dem der Anna von Bretagne am 19. November 1504 wurden Moralitäten auf kleinen Bühnen gestellt. Da war ein lebendes Bild zu sehen: Adel in schwerem, violettem Brokat, das offene Haar mit einem goldgewirkten Schleier durchflochten. Menschheit in grauer Seide, mit einer in zwei Hörner frisierten Perücke, nach alter Mode. Reichtum in Goldstoff auf gelbem Grund und das Haupt wie eine Braut so reich geschmückt wie möglich. Freigebigkeit in weißer Seide mit der Hörnerfrisur einer vergangenen Zeit, die mit Gold und Edelsteinen geputzt war. Dabei fällt es auf, daß die Gestalten absichtlich in einer alten Mode frisiert werden.

Die Personifikationen erscheinen in der Kunst ungefähr gleichzeitig wie in der Literatur. Giotto hat in der Capella dell' Arena zu Padua Hoffnung und Verzweiflung, Stärke



Taddeo Gaddi: Allegorie der katholischen Religion. Fresko in der Cappella degli Spagnuoli im Kreuzgang von S. Maria Novella in Florenz

und Unbeständigkeit, Klugheit und Torheit, Recht und Unrecht, Mäßigung und Zorn, Wohltun und Neid, Glaube und Unglaube gemalt, alle im Kostüm seiner Zeit, die Torheit z. B. als Narr, in kurzem, ausgeschweiftem Kleid, hinten lang mit einem geflochtenen Gürtel und einer Krone von Federn auf dem Kopfe. Taddeo Gaddi hat im Kreuzgang von S. Maria Novella in der Allegorie der Religion den ganzen Rollenbestand einer Moralität gemalt, die Frauen in langen engen Gewändern mit Mänteln, Schleier oder Diademe auf dem Kopf. Astronomie und Dialektik, Rhetorik und Musik, wie sie Melozzo da Forli darstellt, sind Moralitäten, wie sie wohl in Aufführungen, gefolgt von ihren Zöglingen, erschienen. Man kann ihnen Ghirlandajos Sibyllen an der Decke der Capella Sassetti in S. Trinità in Florenz zur Seite stellen. In der kurzen Gürtung ihrer Kleider erinnern sie an den gleichzeitigen Engeltypus, vor dem sie nur die Mäntel voraushaben. Sehr kostbar treten Carità, Fede, Prudenza, Giustizia, Speranza, Temperanza bei Pollajuolo auf (Uffizien in Florenz). Sie tragen Brokatstoffe mit langen engen Ärmeln, die am Unterarm geschlitzt und manchmal noch durch edelsteinbesetzte Borden verziert sind. Prudenza hat ein Oberkleid aus Tüll und alle Röcke sind bauschig gerafft, wie die Engelskleider damals auch. Die Kopfputze und Schleier, mit denen der Künstler sie ausstattet, sind außerordentlich merkwürdig und mögen leicht mit einer Aufführung zusammenhängen. Auch die Carità von Cosimo Tura (Mailand, Sammlung Poldi Pezzoli) und die allegorische Frauengestalt desselben Meisters in der Sammlung Layard in Venedig, die eine in Brokat, die andere in Samt mit Brokatärmeln und großem Kopfputz tragen Rollenkostüme einer Moralität. Im Werke Botticellis begegnen wir zu wiederholten Malen Kostümen, wie sie in Moralitäten getragen worden sein



Melozzo da Forli: Die Astronomie
Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin

werden. Die fünf allegorischen Gestalten in der Galerie Corsini in Florenz, die Stärke in den Uffizien, die Minerva im Palazzo Pitti sind in Schnitten und Stoffen angetan wie Bühnenfiguren. Die Musterung des Kleides der Minerva, auf dem Rock drei verschlungene Ringe, auf den Ärmeln vier desgleichen, umgeben von Lorbeerzweigen, stellt die Impresa Cosimos de Medici vor. Unter den Sibyllen Pinturicchios in den Fresken in S. Maria del Popolo in Rom fallen die stilisierten Bühnenkostüme der Delphica und der Persica besonders ins Auge. Auch die Erythrea in S. Maria Maggiore in Spello trägt das volle Zeitkostüm. Cima hat das Kostüm seiner Giustizia in der Akademie zu Venedig durch ein panzerartiges Bruststück leicht stilisiert. Von unseren deutschen Meistern hat Dürer in seiner berühmten Handzeichnung der Albertina in Wien, die Unschuld vor dem ungerechten Richter darstellend, das Thema einer Moralität abgewandelt. Wenn die figurenreiche Komposition auch vielleicht nicht mit einer Aufführung im Zusammenhang steht, mag sie immerhin als ein Beispiel dafür gelten, wie Dürer sich solche Bühnenkostüme dachte.



Melozzo da Forli: Die Wissenschaft
Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin

Creizenach hat schon auf die Beziehungen hingewiesen, die zwischen den Moralitäten und den Wandteppichen der Zeit bestehen, Beziehungen, die in der Tat sehr weit zu gehen scheinen, denn bei der Durchmusterung des Vorrats alter Teppiche fällt es auf, mit welcher Vorliebe sie ihre Stoffe aus dem Darstellungskreis der Moralitäten gewählt haben. Es gibt Serien von Bildteppichen, die sich ansehen wie ein gemaltes Rollenverzeichnis. Sogleich die Knüpfteppiche der Schloßkirche in Quedlinburg aus dem 13. Jahrhundert. Philologia erscheint darin als Jungfrau in langem gelben Kleid mit weiten Ärmeln und offenem Haar. Pietas in einem gemusterten Überkleid, vielleicht als

Mann aufgefaßt, Justitia in grünem Gewand, das mit einer Borde eingefaßt ist. Prudentia in einem lila Unterkleid mit grünem Mantel, Sacerdotium als Priester in Kasel mit Inful und Hirtenstab. Eine andere allegorische Figur in einem blauem Kleid mit schöner Stickerei, langen engen Ärmeln, einen grünen Mantel auf dem Arm. Ordo mit einem Schwert in einem bläulichen Unterkleid, gelbem Oberkleid, das bunt besetzt ist, dazu einen Purpurmantel. Ein Wandteppich im Rathaus zu Regensburg, aus der Wende des 14. zum 15. Jahrhundert stammend, stellt einen Kampf der Tugenden und Laster um eine Burg dar, behandelt also das Thema der englischen Moralität von der Burg der Beharrlichkeit, Liebe, Haß, Stetigkeit, Mäßigkeit, Geduldigkeit, Keuschheit, Mildigkeit, Geizigkeit, Demut, Hoffart und andere Abstrakta treten in reichen Kostümen und sehr beziehentlich ausgestaltetem symbolischen Putz auf. So trägt Hoffart eine dreifache Krone, Geizigkeit einen Hühnerkorb als Helm usw. Dasselbe Thema vom Kampf der Tugenden und Laster wird in einer flandrischen Tapisserie behandelt, die in mehreren Exemplaren nachzuweisen ist, in der Kathedrale von Burgos, dem South Kensington Museum und in Hamptoncourt. Dies letztere Stück gehört nachweislich 1521 dem Kardinal Wolsey, einzelne Teile der ganzen Komposition besitzen Pierpont Morgan und das Bayrische Nationalmuseum in München. Auch auf dieser Darstellung, deren häufiges Vorhandensein auf ihre große Beliebtheit hinweist, treten Justicia, Fides, Caritas, Veritas, Misericordia, Luxuria u. a. kämpfend miteinander auf. Alle in köstlichen reichen Kleidern, wie sie wohl damals an reichen Höfen getragen wurden und gewiß zur

Melozzo da Forli: Die Rhetorik
Gemälde in der National Gallery in London

Verwendung kamen, wenn einmal der Stoff dramatisch vorgeführt wurde. In der Sammlung von Sir Richard Wallace in London befindet sich ein flandrischer Teppich des 15. Jahrhunderts, der die Belagerung der Liebesburg nach einem Kapitel des damals so viel gelesenen Romans de la Rose darstellt. Reich gekleidete und geschmückte Damen verteidigen sie gegen die Ritter in Panzer und Helm. Ein Vorwurf, wie er gewiß in höfischen Spielen vorgestellt werden mochte. Die Gobelinsammlung des spanischen Hofes in Madrid besitzt auch einen köstlichen flandrischen Teppich des 15. Jahrhunderts mit einer Darstellung, wie der jugendliche Johannes der Täufer der Buße zugeführt zu werden wünscht. Eine ganze Gesellschaft von Tugenden in herrlichen Gewändern begleitet ihn zu Penitentia, die in einem prächtigen Brokatkleid mit einer Krone auf dem Kopf die Geißel schwingt. Vielleicht die merkwürdigsten Stücke in dieser Beziehung durch die vollständige Übereinstimmung der bildlichen und der poetischen Darstellung sind die Wandteppiche aus dem Besitz Karls des Kühnen, die zur Zeit, als Jubinal sein großes Werk verfaßte, sich in Nancy befanden. Sie stellen die „Condamnation de Banquet“ dar, und zwar in einer ganzen Serie von Gobelins, deren Bilder sich Zug um Zug mit den Szenen der Moralität decken, die denselben Titel trägt. Der Text stammt aus der Feder von Nikolaus de la Chesnaye und schildert ein Fest, an dem Gute Gesellschaft, Ich trinke auf Ihr Wohl, Abendessen, Zeitvertreib, Leckerei, Genußsucht und andere



Melozzo da Forli: Die Musik
Gemälde in der National Gallery in London

Personifikationen ähnlichen Charakters teilnehmen. Schlaganfall, Gicht, Epilepsie, Kolik, Gelbsucht, Steinbeschwerden schauen zum Fenster herein und vertreiben schließlich im Verein mit Klistier, Pillen, Aderlaß, Diät, Mäßigkeit u. a. die ganze Gesellschaft. Der Text ist 1507 zum ersten Male gedruckt worden und nach Jubinals Annahme später entstanden als die Wirkbilder. Die Priorität ist für unsere Zwecke auch nicht wichtig, denn soviel ist sicher, daß diese Übereinstimmung nicht bloß zufällig sein kann und ob nun der Dichter sich nach dem Zeichner, oder dieser sich nach jenem richtete, fand eine Aufführung überhaupt statt, so schaute sie ganz gewiß so oder ähnlich aus, wie sie hier dargestellt ist. In der Aussteuer, die Maria von Portugal, die erste Frau König Philipps II., ihrem Gatten mitbrachte, befindet sich die Folge einer dreiaktigen Moralität in flandrischen Tapisserien: Mahnung zur Tugend, Tugend verleiht Ruhm, die himmlische Gnade verleiht Unsterblichkeit. Da treten die antiken Gottheiten Jupiter, Juno, Pallas, Mars, alle mit Flügeln, auf, die Tugend ebenfalls mit Flügeln und neben ihnen Caritas, Fortitudo, Fides, Temperantia, Religio, Spes in reichstem Zeitkostüm. Karl V. erwarb 1544 eine Serie von neun großen, wahrscheinlich in Brüssel hergestellten Wandteppichen, die das Thema der Moralität bis zum Grunde ausschöpfen. Da sind Glauben, Ehre, Ruhm, Adel, Glück, Klugheit, Gerechtigkeit, Laster, Ehrlosigkeit, Hoffnung, Liebe, Tapferkeit, Armut, Neid, Unwissenheit, Eintracht usw. usw. in einer solchen Überfülle gegenseitiger Beziehungen und Anspielungen vereinigt, daß sie in der Tat das ganze Programm nicht einer, sondern eines ganzen Zyklus von Moralitäten verkörpern.



Pollajuolo: Die Klugheit
Gemälde in den Uffizien in Florenz

Wie frostig und kalt uns auch diese in den Moralitäten zutage geförderten Spielereien des Witzes erscheinen mögen, sie haben das Mittelalter lange überlebt und es mag hier

gleich vorweg-genommen werden, daß sie sich auch in den folgenden Jahrhunderten noch in der Gunst des Publikums behaupteten. Mehr als anderswo in England und Spanien. So ließ König Heinrich VIII. 1528 im Kapitelhaus von Westminster seine literarischen Händel mit Luther durch die Schuljugend von St. Paul in einer Moralität dem Hof, dem Kardinal Wolsey und dem französischen Gesandten dramatisch vorführen. Luther erschien als Mönch, aber in Kleidern von braunrotem Damast und schwarzem Taffet, seine Frau in roter Seide, wie ein Weib aus Speyer, Religio, Ecclesia und Veritas kamen als Novizen in seidenen Gewändern und Schleiern mit Chiffren besät, Ketzerei falsche Auslegung, Korruption als Zigeunerinnen in Seide von verschiedenen Farben. Die Apostel Petrus, Paulus und Jakob traten in weißem Samt und roten Mänteln auf, ihre Perücken versilbert. Der Krieg in Goldbrokat mit Panzer und Federn auf dem Helm, der Friede als Dame in weißen Stoffen. Im Hickscorner, der vor 1534 entstanden sein muß, erscheint die Titelrolle, der Schalk als eleganter Stutzer, Freier Wille als Jüngling in stattlichen Kleidern mit einem langen Stock, Erbarmen als würdiger Mann mit langem Gewand und wallendem Bart, Ausdauer als gewappneter Ritter. In Bales König Johann, etwa 1548, erscheint England als Witwe und neben ihr Aufruhr, Heuchelei, Adel. In Thomas Luptons Moralität: Alles für Geld von 1570 treten als sprechende Personen auf: Gelehrsamkeit mit Geld, Gelehrsamkeit ohne Geld,



Cosimo Tura: Allegorie
Gemälde im Palazzo Layard in Venedig

Geld ohne Gelehrsamkeit, Weder Geld noch Gelehrsamkeit. In dem Lustspiel Tom Tiler und seine Frau von 1578 sind allegorische Figuren unter die übrigen gemischt, zwischen Tom Tiler und Tom Tailor bewegt sich die Frau Streit, die halb eine Abstraktion, halb ein Typus ist. R. Willis, ein Zeitgenosse Shakespeares sah in Gloucester von herumziehenden Schauspielern eine Moralität aufführen: die Wiege der Sicherheit. Ein Fürst, den Stolz, Habgier und Üppigkeit in Fesseln schlugen, wurde in eine Wiege gelegt, und mit einer Maske angetan, die in einen Schweinerüssel ausging. Dann erschienen zwei alte Männer, der eine in blauen Kleidern mit dem Stabe eines Sergeanten als Ende der Welt, der andere in roten Gewändern mit einem Schwert als Jüngstes Gericht. In Barten Holydays Technogamia 1618, in der die verschiedensten Wissenschaften auftreten, heiratet schließlich Astronomia den Geographus, Aritmetica den Geometres, Historia den Poeta. Daß die alte Moralität von Jedermann, die aus jener Zeit stammt, heute noch ihre Wirkung nicht verfehlt, wenn sie von einer bühnenkundigen Hand inszeniert wird, haben Reinhardts Aufführungen ja bewiesen.

In Spanien gewinnt die Moralität dichterisches Leben überhaupt erst im 17. Jahrhundert, wo sie in den anderen Ländern allmählich zurücktritt. In Spanien haben Calderon und Lope de Vega sie mit ihrem Geiste beseelt. In den Autos sacramentales Calderons treten die Schuld, die menschliche Natur, der freie Wille, Weisheit, Unschuld, Gnade, der Gedanke, die Eitelkeit, der Tod, der Neid, die sieben Schöpfungstage auf. Bei Lope de Vega Sünde, Seele, Verstand, Wille, Willkür, Eifer, Zweifel, Unwissenheit, Glaube, Unglaube, Torheit, Liebe, Neid, Bosheit, Erinnerung und viele andere Personifikationen bloßer Begriffe. Manchmal haben die Dichter angegeben, in welcher Gestalt sie erscheinen sollten. So tritt bei Lope die Unschuld als komische Person auf, der Neid mit Schlangen in den Haaren, ein Herz in der Hand, der Wille als Bauer, die Seele als weißgekleidete Jungfrau, das Spiel als Harlekin, die Jugend als Page, die Prophezeiung als Zigeunerin. Bei Calderon kommt der Gedanke als Narr, der Tod als jugendlicher Ritter in voller Rüstung. Zurbarans Heilige und Engel führen die Kostüme vor, wie sie auf der spanischen Bühne zur Zeit von Lope und Calderon getragen wurden. In Frankreich ist die Moralität im 16. Jahrhundert erloschen, nachdem sie noch in den religiösen Streitigkeiten als Kunstmittel gedient hatte. Matthieu Malingre ließ 1550 seine kranke Christenheit vor Anton von Bourbon und Jeanne d'Albret spielen und gab im Text genaue Angaben hinsichtlich der Kostüme, Glaube, Liebe, Hoffnung als Frauen, Glaube weiß, Hoffnung violett, Liebe rot. Gute Werke als wohlhabender Kaufmann, die Christenheit als alte Dame, der Blinde in Lumpen, Heuchelei als Nonne, Sünde in einem doppelten Kleid, vorn als vornehme Dame, hinten als Teufel, Arzt und Apotheker in den Kleidern ihres Standes. Inspiration als Engel.

In Deutschland hat die Moralität als regelmäßige Unterhaltung ihre Existenz bis in das 18. Jahrhundert fortgesetzt, gepflegt von Gelehrten und Praktikern, den einen als Probe des Scharfsinns willkommen, den anderen als bequeme Tradition gelegen. Der Leibarzt des Landgrafen Moritz von Hessen, Dr. Rhenanus, schrieb eine Moralität in der



Botticelli: Fünf Allegorien Gemälde in der Galleria Corsini in Florenz

auftreten Psyche, Communis sensus als Geheimrat, Auditus, Tactus; Olfactus, Visus, Gustus als Ritter, Lingua als Dame, Memoria ein Registrator, Mendacium als Page. Nach der Vorschrift des Dichters sollen sie bezeichnende Attribute bei sich haben. Visus einen Spiegel, Gustus einen Indianer in Tabaksblätter gekleidet, Appetitus soll eine Soldatenjacke tragen und dünne Beine haben. Um dieselbe Zeit ließ der Schulmeister Andreas Hartmann vor dem sächsischen Hof in Torgau das Leben Luthers aufführen, eine Moralität von fünf Akten mit 106 Personen. Noch im 18. Jahrhundert behaupteten die Moralitäten sich auf der deutschen Bühne. Zwischen 1740 und 1750 füllte der P. Ferdinand Rosner aus Ettal den Text des Oberammergauer Passionsspiels mit Allegorien: Sünde, Neid, Geiz, Verzweiflung. Im Repertoire der Caroline Neuber nehmen sie einen nicht geringen Platz ein. Am 2. November 1736 spielte sie in Frankfurt am Main mit ihrer Truppe die Herbstfreude, in der nur Allegorien auftraten. Nach Angabe des Theaterzettels die Mäßigkeit als eine Schäferin, der Genuß als Schäfer, die Vernunft als Heldin, Torheit, Frechheit, Verschwendung als Bäuerinnen. Übermut, Undank als Bauern, Ernst, Fleiß, Gehorsam, Handel, Wohlstand als Schäferknaben, Wahrheit, Frömmigkeit, Arbeit, Hoffnung, Liebe, Vergnügen als Schäferinnen. In Hamburg gab sie am 31. Juli 1737 die größte Glückseligkeit in der Welt, in der die wahre Mildigkeit, die rechte Liebe, die vernünftige Erbarmung, die reine Unschuld, ferner Geduld, Keuschheit, kindliche Liebe, Frömmigkeit, Ehrbarkeit, Vertrauen, alle miteinander als Vestalinnen erschienen. Am 30. April 1738 spielte die Neuberin in Hamburg den Ursprung der Schauspiele, dabei traten auf die Vernunft als eine vestalische Jungfer, die Tugend als ein vestalischer Priester, Übermut, Müßigang, Undank, als Bauern, Ernst, Fleiß, Gehorsam, Handel, Wohlstand, Nutzen als Schäfer, die Mäßigkeit als Gärtnerin, der Genuß als ein Schäfer, Torheit, Verschwendung, Frechheit, als Bäuerinnen, Wahrheit, Frömmigkeit, Arbeit, Hoffnung, Liebe, Vergnügen als Schäferinnen. Ausführlich in ihren Angaben über das Kostüm sind noch einige andere Zettel derselben Prinzipalin. So sagt das Programm vom 2. Juni 1738 zu: Der alte und der neue Geschmack: das Altertum als eine Heldin, Fleiß als ein Schäfer, die Regel als eine Sklavin. Das Trauerspiel trägt über ihr gewöhnliches Kleid noch ein leichtes Schäfergewand, eine

Krone auf dem Kopfe und einen Dolch in der Hand. Die Wahrheit als ein alter Mann. Das richtige Urteil als die Göttin der Blumen in einer Maschine, die reine Liebe als ein schöner Knabe in der Luft schwebend, der neue Geschmack als ein junger wohlerzogener Mensch, das Vorurteil als eine Harlequinette mit einem prächtigen Oberkleide und einer Sonne auf dem Kopf, Hanswurst als Kupido kommt auf einem Wundertier geflogen, Strohsack als eine römische Dame, Bruder Dreck als ein maskierter Petitmaitre, der alte Geschmack als ein Bauer. Am 23. August 1741 veranstaltete die Neuberin eine Festaufführung zum Geburtstage des Zaren Johann III. In demselben traten auf die Weisheit als ein Priester des Tempels, die Tugend als ein junger Monarch im kaiserlichen Mantel mit einer von Myrthen und Lorbeerzweigen mit Juwelen durchflochtenen Krone, die Staatsklugheit als die Religion mit verdecktem Gesicht weiß gekleidet, das russische Reich als eine Dame im kaiserlichen Schmuck mit ausländischen Kronen und Lorbeerzweigen auf dem Kleid, Verehrung und Demut als vestalische Jungfrauen. In Leipzig gab sie am 4. Oktober 1741 der allerkostbarste Schatz. Der Theaterzettel kündigte an:



Botticelli: Die Stärke. Gemälde in den Uffizien in Florenz

Die Vernunft als Apollo mit einem Lorbeerkranze hält anstatt der Leier das Bild der Klugheit. Die Wahrheit als Gott des Tages in einem goldenen Kleide, über dem Haupt schwebt eine Sonne. Die Vorsorge als die Göttin des Überflusses, ihr Kleid ist mit Blumen, Fruchtschnüren und Weinranken geziert. Menschenfreundschaft und Sanftmut als geflügelte Huldgöttinnen, Aufrichtigkeit als eine Wahrsagerin. Kunst als eine Pilgerin trägt anstatt des Pilgerstabes einen Maßstab und Zirkel. Belohnung und Dankbarkeit als bekränzte und mit Blumen gezierte Huldgöttinnen. Unerfahrenheit in einem Maschinenkleide ohne Kopf doch mit Händen. Wahrscheinlichkeit als ein Gelehrter im Hauskleid. Hochmut und Vorurteil als Furien. Der Tadler als die Nacht in einem Sternenkleide, mit Fledermausflügeln hat eine Blendlaterne und eine Sonne von Flittergold um den Kopf. Bei dieser Kostümierung fällt auf, daß alle Laster oder üblen Eigenschaften als Bauern und Bäuerinnen aufzutreten haben, während zur Staffierung der übrigen die damaligen Typen des Bühnenkostüms das antike und das Schäferkleid genügen. Das ist auch der Fall bei den Konkurrenten der Neuberin. Joh. Friedr. Schönemann spielt am 2. August 1741 in Hamburg: Hamburgs Vergnügen. Es treten dabei auf: die Freyheit als eine Römerin mit einem Zepter in der Hand, die deutsche Redlichkeit als eine Schäfferin, die Großmut in einem prächtigen Kleide mit einer Krone und in der Hand eine goldene Kette. Die Zärtlichkeit unter dem Bilde des Liebesgottes, die Ruhe als ein junges Frauenzimmer, mit einem Kranz von Blumen und Früchten auf dem Kopf, und in der Hand zwey aneinander geschlossene Herzen. Der Verstand als ein Greis mit einem langen Bart und in der Hand ein Fernglas, der Fleiß als ein Landmann mit einem Bündel Kornähren, der Spötter als ein Arlekin, der Schmeichler als



Botticelli: Minerva. Gemälde im Palazzo Pitti in Florenz

ein Stutzer. Die Mutter des berühmten Friedr. Lud. Schröder spielte mit ihrer Gesellschaft 1742 in Hamburg die Verbindung des Heldenmutes mit der Tugend. Dabei traten auf: der Heldenmut als ein Römer mit Schild und Schwert, die Tugend als ein junges Frauenzimmer, die Gerechtigkeit als ein Frauenzimmer mit Wage und Schwert, die Hoffnung als ein weißgekleidetes Frauenzimmer, die Freyheit als ein Frauenzimmer, das in der rechten Hand ein Zepter trägt, das Glück, welches ein Fruchthorn unter dem Arm hält. So lange der Geschmack anhielt, statt Menschen bloße Personifikationen auftreten zu lassen, blieb auch das Prinzip in Geltung, dieselben in das Zeitkostüm zu kleiden und sie zur Erleichterung des Verständnisses allenfalls mit symbolischen Attributen auszustatten.



Die Erythreische Sybille. Gemälde eines Unbekannten in S. Maria Maggiore in Spello

Die Moralität stellt nur eine Seite der weltlichen Spiele des Mittelalters dar. Neben den Mysterien geistlichen Inhalts gab es auch solche mit weltlich historischen, deren Stoff den jüngsten Ereignissen der Geschichte entnommen war. So entstand aus der Dankprozession, die am 8. Mai 1429 die Befreiung Orléans' vom englischen Joch feierte, ein Mystère, das alle Jahr wiederholt und mit Aufführungen auf kleinen Bühnen gespielt wurde. In ähnlicher Weise begingen Dieppe, Troyes, Compiègne und verschiedene andere Orte in Poitou und Guyenne die Gedenktage, an denen sie sich von der englischen Herrschaft befreit hatten. (Das vor Jahrhunderten mit Mühe abgeschüttelte englische Joch haben die Franzosen jetzt freiwillig wieder auf sich genommen, ob sie wohl jemals Gelegenheit haben werden, ihre Befreiung wieder mit Gedenkfeiern zu veranstalten oder werden sich die französischen Schönredner dauernd glücklich fühlen als Vasallen der englischen Rasse?) So führten auch die Einwohner von Coventry ein Hox Tuesday Play auf zur Erinnerung an die Zurückwerfung der Dänen von den Mauern ihrer Stadt. Dabei fand ein Festzug statt, an dem sich dänische und englische Landsknechte zu Pferde beteiligten. Als die Deutschherren 1204 Riga eingenommen hatten, führten sie dort ein Spiel von der Heidenschaft auf, das so ritterlich ausfiel, daß die Zuschauer die Flucht

ergriffen, weil sie sich fürchteten. Auch das Tegernseer Drama vom römischen Kaisertum und dem Antichrist, nach Zezschwitz' Annahme wahrscheinlich auf dem Mainzer Reichstag 1188 vor Kaiser Friedrich Barbarossa aufgeführt, ist ein politisches Tendenzstück in der Form des Mysteriums. Wie die Prozessionen eng mit den Mysterien zusammenhängen, so auch die weltlichen Umzüge mit den Aufführungen nichtgeistlichen Inhalts. Sie gehen so ineinander über, daß sie oft nur schwer auseinanderzuhalten sind, weil die Umzüge selbst dramatischer Art waren oder mit dramatischen Szenen durchflochten scheinen. In Florenz veranstaltete 1283 im Kirchspiel S. Felicità oltr' Arno eine Gesellschaft von etwa tausend Mann, die sämtlich weiß gekleidet waren, unter Anführung eines Herrn der Liebe Umzüge und Spiele. 1333 vereinigten sich die Künstler zu zwei Brigaden, von denen die eine weiß, die andere gelb gekleidet war, zu ähnlichen Spielen. Das hat sich nach Villani häufig wiederholt, immer unter der Bedingung völlig gleicher Kleidung aller Beteiligten. Die französischen Mysterien Karls des Großen und seiner zwölf Paladine, der vier Haimonskinder, Gottfrieds von Bouillon, Robert des Teufels und ähnliche ritterliche Sujets, sind ohne Pferde und Waffen, Reiten und Turniere kaum zu denken. Solche Feste sind auch die triomfi, auf Wagen gesetzte Moralitäten, die von den italienischen Künstlern mit besonderer Lust geschildert worden sind. Matteo de Pastis hat die Triumphzüge der Liebe, des Todes und der Fama in den schönen Kleidern seiner Zeit gemalt (Florenz, Uffizien), Botticelli den Triumph der Keuschheit (Turin, Pinacoteca), Piero de Cosimo den Triumph des Theseus und der Ariadne, ein Schüler Botticellis



Cima da Conegliano: Die Gerechtigkeit
Gemälde in der Accademia in Venedig

die Triumphe der Keuschheit, Liebe, Zeit, Gottheit im Oratorio di S. Ansano in Fiesole, Bonifazio die der Liebe und der Keuschheit (Wien, Galerie) ausgeführt. Diese, wie so viele andere Darstellungen gleichen Inhalts auch in Büchern und Einzelblättern der Schwarz-Weiß-Kunst stellen sich großenteils als wirkliche Festzüge dar. Die leider sehr zerstörten Fresken im Palazzo Schifanoja möchte man sich nur zu gern unter Benutzung von Motiven der in Ferrara gefeierten Hoffeste ausgeführt denken. Bewegte Moralitäten möchten wir auch die Totentänze nennen, die in französischen Kirchen seit dem 14. Jahrhundert ausgeführt wurden. Nachgewiesen zuerst 1393 in Caudebec in der Normandie. Das älteste Denkmal desselben in der Kunst war der am cimetière des Innocents in Paris 1424 gemalte, der zumal in der Buchkunst so außerordentlich große Nachfolge fand. Die großartigste öffentliche Aufführung eines Totentanzes fand 1433 in Florenz statt und war ganz im Charakter der triomfi gehalten.

In diesen Umzügen, Spielen und Tänzen liegt auch die Wurzel des komischen Dramas, denn von ihnen aus hat sich der Schwank und die Posse entwickelt. Zu den ältesten mit Vermummung und Tänzen begangenen Volksfesten gehörte in Deutschland der zur Osterzeit ausgeführte Streit zwischen Frühling und Winter. Bei maskierten Tänzen liegt ein dramatisches Element schon in der Annahme der Larven, die den Träger derselben nötigt, sich anders zu benehmen, als er es im gewöhnlichen Leben zu tun pflegt, mit anderen Worten eine Rolle zu spielen. Vermummte Spiele zu Neujahr sind deutschen und keltischen Ursprungs. In Rom waren die larvierten Belustigungen zu Fastnacht daheim. Uralt waren in Deutschland die Schwerttänze der waffenfähigen männlichen Jugend, die schon Tacitus in der Germania erwähnt. Müllenhoff in seinen Untersuchungen über den Schwerttanz hat festgestellt, daß fast allgemein dazu weiße Kleider angelegt wurden. Im späteren Mittelalter wurde der Schwerttanz durch die mannigfache Berührung der christlichen Bevölkerung mit Mauren und Sarazenen, die eifrig ritterliche Waffenspiele pflegten, zur „Moreska", sie wird von allen Tänzen am häufigsten genannt. Die Moreskentänze waren eine Mischung von pantomimischem Tanz und Waffenspiel, wobei die Gesichter der Tänzer schwarz gefärbt wurden im Kontrast zu der weißen Kleidung, die sie vom Schwerttanz her beibehielten. Dieser wirkliche historische Tanz war von einer Musik begleitet, die im raschen $^3/_2$ Takt ging und in ihrer einfachsten Gestalt aus zwei Teilen zu je 8 Takten bestand. Schließlich wurde die Moreska pantomimisches Ballett und im Anfang des 16. Jahrhunderts als Zwischenspiel in die Theateraufführungen eingelegt. An den Höfen der italienischen Fürsten der Este, Gonzaga und anderen wurde sie mit Geschmack und Liebe gepflegt. Ariosts Cassaria in Ferrara, Bibbienas Calandra in Urbino, Manfredis Semiramide in Mantua wurden mit Moresken ausgestattet. Capilupi schreibt an Don Ferrante Gonzaga, daß zu den Moresken, die in Mantua 1542 getanzt wurden, Giulio Romano die Kostüme entworfen hatte. Vasari bestätigt, daß der Künstler Außerordentliches darin leistete. Am Schlusse des Jahrhunderts wird die Moreske als Ballett von der Oper aufgenommen. In Deutschland verstand man im 16. Jahrhundert unter dem morischen Tanz einen Reiftanz im Mohrenkostüm.

Er wurde aus einer Belustigung der vornehmen Welt schließlich eine solche der Handwerksgesellen und des niederen Volkes überhaupt. In Ulm tanzten 1551 24 Handwerksburschen als Bauern verkleidet einen Schwerttanz um einen Narren. In Freiburg



Allegorie. Flandrischer Teppich aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts
Sammlung Georg Hoentschel im Metropolitan Museum in Newyork

im Breisgau wurde 1557 Meister Veltin dem Fechtmeister auf Fastnacht ein Schwerttanz zu halten bewilligt. Noch 1677 hören wir aus Lübeck, daß der Rat den Soldaten, die große Not leiden, da sie über ein halbes Jahr keine Besoldung gekriegt, erlaubt, eine Fastnachtmummerei zu treiben und in weißen Kleidern herumzuziehen. Da haben sie sich auf den Markt für Narren ausgekleidet und den Schwerttanz gehalten. Im Münchener

Schäfflertanz hat sich die Moreska in ihrer mittelalterlichen Gestalt bis auf den heutigen Tag erhalten.

In einem Inventar der Herzöge von Burgund aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts finden sich sieben Anzüge von Seidenstoff in verschiedenen Farben und von sonderbarem Schnitt, geeignet, um den Moriskentanz zu tanzen. Sie sind mit Pelz verbrämt, mit goldenen und silbernen Chiffren besetzt und mit Goldbrokat verziert. Der durch seine Wollustverbrechen berüchtigte Marschall Gilles de Retz hielt sich 1440 eine Truppe von Moreskentänzern. Vielleicht darf man die Tänzergruppe, die Israel van Meckenem in eines seiner Ornamente verflocht, auf diesen Tanz beziehen. Im Hof der Engelsburg in Rom wurde 1521 eine Moreska getanzt: eine Frau bittet die Venus, ihr einen Liebhaber zu verschaffen, als sich plötzlich ein Haufen alter Kleider, bei dem sie steht, in einen Trupp von acht Eremiten verwandelt, die sich anschicken, einen kleinen Liebesgott zu züchtigen. Venus erscheint, die Eremiten werfen ihre Kutten ab und verwandeln sich in reich gekleidete Jünglinge, die um den Besitz der Liebesgöttin mit einander kämpfen. In Valence in der Dauphiné wurden 1468 beim Einzug der Herzogin von Mailand zu ihren Ehren Moreskentänze mit Moralitäten aufgeführt. Solche Tänze, verbunden mit einer Posse, 1516 ebenda beim Einzug Franz I. Man sieht, daß diese Art der Unterhaltung sich vorzüglich dazu eignete, jeder dramatischen Unterhaltung angepaßt zu werden. In Frankfurt am Main baten 1463 die Handwerksgesellen um Erlaubnis, den heidnischen Tanz tun zu dürfen, was ihnen mit der Einschränkung gestattet wurde, sie sollten sich nicht vermalen, ein Beweis, daß die Färbung des Gesichts recht eigentlich dazu gehörte. 1487 erlaubt der Rat in Nürnberg „den erbern jungen gesellen in vasnacht kleidern in gestalt des Moren zu gehen.“ 1538 tanzten die Schneider in Straßburg den Reiftanz im Mohrenkostüm und „sind sie alle schwarz angestrichen gewesen wie die Mohren und schwarz gestickte Hauben auf gehabt und weiße Schleier umgebunden und alle weisse hemden angehabt und mit Zwelen umbunden und schellenband um die Knie gehabt und große hübsche reif und alle mit grünem Epheu umbunden und also den morischen Tanz durch die ganze Stadt getanzt.“ Solche Kostümtänze haben in Franfurt am Main die Schustergesellen, in Nürnberg die Schmiede, in Eger die Müller gehalten.

Am bekanntestrn durch die zahlreichen hinterlassenen Denkmale ist der Kostümtanz der Nürnberger Fleischhackergesellen, das sogenannte Schembartlaufen (Schembart=Schönbart=Larve). Es soll dem Gewerbe 1350 als Belohnung für seine politische Haltung eingeräumt worden sein, sicher bezeugt ist es aber nur für 90 Jahre, zwischen 1449 und 1539. Es war ein großer maskierter Umzug, der wie die Prozessionen auch Wagen mit kleinen Bühnen mitführte, z. B. die Hölle, den Narrenbackofen, den Narrenfresser, den Venusberg, das Narrenschiff und andere. Die Teilnehmer liefen in Larven mit Laubquasten in der Hand, immer in gleichen Anzügen, 1483 z. B. alle in weißen Kleidern mit blauen Ärmeln und blauem Barett, weil dies die Farben des Anführers waren. Anfänglich waren die Kostüme aus billiger Leinwand: Schetter oder Plachen. Allmählich

aber steigert sich der Luxus, 1493 erscheint zum ersten Male Wolle, 1514 Atlas und 1539 liefen bei 150 Teilnehmer alle ganz in Atlas gekleidet. Die Kopfbedeckung, die zuerst eine einfache Kappe ist, macht diese Aufwärtsbewegung mit. 1520 tauchen zuerst Federbüsche auf, dann werden die Barette immer künstlicher und kostbarer, wobei wir uns erinnern dürfen, daß es die gleiche Zeit ist, die auch in Bourges bei der Monstre von 1536 so unerhörten Luxus und so eigenartige Phantastik entwickelte. Bei den



Geschichte Johannes des Täufers. Flandrischer Teppich im Besitz der spanischen Krone
Aus Conde Valencia de Don Juan. Tapices de la Corona de España. Madrid 1903

Kostümen fällt auf, wie beliebt das mi-parti für die Maskenkleider war. Gelbweiß gestreift, rotweiß gestreift, manchmal auch z. B. rot-blau in Horizontalstreifen von Kopf zu Fuß oder in mehrere Farben lilagelb, blaugelb, rotblaugelb vertikal geteilt. Oft bestehen die Kostüme aus einer Art weißem Trikot, das mit Blumen, Flammen, Sternen, Blättern, Röslein und dergleichen als Streumuster bemalt ist. Der Gürtel ist mit Schellen behängt, die Narren tragen die Narrenkappe mit Eselsohren. Einmal läuft ein Schembarttänzer in einem Anzug, der ganz und gar aus Ablaßbriefen mit anhängenden Siegeln zusammengestellt ist. Diese prächtige Kostümschau, in der die beteiligten Patrizier mit

einander rivalisierten, wurde 1539 verboten, weil man gewagt hatte, den lutherischen Papst Andreas Osiander zu verspotten. Die vielen Bilderhandschriften, die vom Nürnberger Schembartlaufen erhalten sind, beweisen, wie groß das Interesse war, das man dieser dramatischen Volksbelustigung entgegenbrachte. Nach Hampe ist die beste eine Handschrift der ehemals Merkelschen Sammlung im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. 1503 versuchten die italienischen in Nürnberg ansässigen Kaufleute einen Konkurrenzschembart, in dem sie „bis in 60 Reiter alle in Karmesinseiden, etliche ganz in guldene Stück, alles aufs köstlichst gekleidet und auf türkisch geputzt", den türkischen Kaiser und sein Gefolge darstellten. Der Sultan trug ein Habit von Gold, Seide und Samt, zusammen waren es 100 Personen, „dergleichen in Nürnberg zuvor und hernach nie ist gesehen worden." Es ist, soweit wir feststellen können, die erste Maskerade auf deutschem Boden, die sich der türkischen Kleider zur Kostümierung bedient.

In Danzig ritten Mitglieder des Artushofes die Georgenbrüder in einem Festzuge zur Fastnacht durch die Stadt und hielten am Pfingstmontag eine festliche Waffenschau. Im 16. Jahrhundert ging dieser Mairitt auf die Erasmibrüder über, die aus der Waffenschau ein Vogelschießen machten. Solche Volkstänze waren überall üblich. In den englichen Grafschaften York und Northumberland wurde zu Weihnachten der Schwert- oder Riesentanz aufgeführt, bei dem die riesigen Puppen von Wotan und Frigga mitwirkten. In England traten neben dem „Old father Christmas" Männer in Weiberkleidern auf, die ihr Gesicht geschwärzt hatten, oder man wählte zur Weihnachtszeit einen Lord of Misrule, der mit einer tobenden Schar von Begleitern in grünen und gelben Kleidern umherzog, um allerlei Unfug zu treiben. An den Frühlingsspielen, die in England in den Mai fielen, erschienen in Cornwall Tänzer mit Tierköpfen. Sie wurden in einer späteren Zeit in enge Beziehung mit Robin Hood gesetzt. Robin Hood, der in Wirklichkeit ein Robert Fitzoothes Earl of Huntingdon gewesen sein soll, lebte als Geächteter mit seinen Spießgesellen im Walde von Sherwood vom Ausgang des 12. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts und wurde bald ein mythische Persönlichkeit, auf den die Volkssage allerlei Züge von Großmut, Kraft, Edelsinn und sonstigen Räubern eigentümlichen Eigenschaften übertrug. Der 1. Mai Robin Hood's day war Jahrhunderte hindurch ein seiner Erinnerung geweihter Tag, der in ganz England mit Schützenfesten begangen wurde. An diesen Maispielen traten Robin Hood und seine geliebte Maid Marian im Kreise verkleideter Genossen auf. In Aberdeen wurde 1508 von der Obrigkeit befohlen, daß alle waffenfähige Mannschaft des Burgfleckens mit Bogen und Pfeil in grün und gelb gekleidet sich bereit halten solle, den Tag mit Robyne Huyd zu verbringen. 1535 sollte alle junge Mannschaft in grün, die älteren in passenden Röcken erscheinen. Auch in Hensloweß Inventaren finden sich Kleider für Robin Hood und maid Marian.

Aus derartigen öffentlichen Tänzen, Spielen und Belustigungen erwuchsen Posse und Schwank. Die Masken, die mannigfachen Verkleidungen forderten zum Komödienspiel um so mehr heraus, als stets eine große Anzahl Zuschauer vorhanden gewesen sein wird, die mit Beifall sicher nicht kargte und die anfänglich improvisierte Rede und Widerrede,

die vielleicht zufällig hervorgerufen waren, zum bewußten Spiel steigerten. Die französische Farce und das deutsche Fastnachtsspiel haben sich nicht vom Mysterium gelöst, sondern sind für sich entstanden, aus anderer Wurzel erblüht. Die Passionen und Mysterien behielten den komischen Einschlag als Gegengewicht der unendlichen ermüdend weitschweifigen



Condamnation de Banquet
Flandrischer Teppich vom Jahre 1477 aus dem Besitz Karls des Kühnen
Aus Jubinal, Anciennes tapisseries historiées. Paris 1838

Monologe. Sie haben ihn sogar dauernd verstärkt, weil die Texte immer länger wurden und nach einer immer häufiger eintretenden Unterbrechung verlangten. Das komische Schauspiel entwickelte sich neben der Passion aus rein weltlichen Motiven. Zur Fastnacht schweifte die junge Welt in allerlei Vermummungen umher, verkleidete sich als wilde Männer, als Bauern, gern wählten Männer Frauenkleider, um sich zu maskieren und

stellten in mancherlei Gruppen Szenen des täglichen Lebens dar, die, an den Stadtklatsch anknüpfend, in ihrer Aufführung in kleine Possen übergingen. Wie sich das leicht aus der Situation ergeben kann, wird allen denen klar sein, die jemals in guten Zeiten den Fasching in München oder Köln mitgemacht haben. So spielten bei dieser Gelegenheit z. B. die Lübecker Patrizier im 15. Jahrhundert kleine Komödien auf der Straße, 1436 wie der Esel ein Bein bricht, 1464 ein Spiel von dem Mohrenkönig, den sie weiß waschen wollten u. a. m. Sie fuhren dabei, wie die englischen Pageantspieler, mit einem Gerüst umher. Als solch ein Wagen 1458 zufällig umschlug, befanden sich 25 Personen darauf. 1479 wird in Nürnberg, „den Steinpruckneru vergonnt in der vastnacht zu laufen in gestalt alter Weiber." 1500 heißt es in den Ratsprotokollen: „heuer kein vasnacht gehen lassen mit sprüchen oder anderen kleidern oder pauren kleidern." Der älteste literarische Niederschlag dieser Fastnachtpossen findet sich in Deutschland bei den Nürnbergern Rosenplüt und Hans Folz, eine Dichtung von gröbster Derbheit, um nicht zu sagen Roheit, in der Behandlung der Geschlechtsverhältnisse von einer Schamlosigkeit, die kaum zu überbieten ist. Das Kostüm war dabei sehr wesentlich, so sehr, daß manche Stücke Rosenplüts sicher nur den vorhandenen Kleidern zuliebe, geschrieben worden sind. So das Fastnachtspiel, in dem sechs blau gekleidete Narren auftreten, jenes andere, in dem zehn Büßer in Pilgerkleidern erscheinen, ein drittes, in dem die Rollen sieben Männern in Anzügen von sieben Farben zufallen usw. Die Städter übten dabei ihren Witz gern an den Bauern, und schon die Namen der in den Fastnachtsspielen auftretenden Bauern: Molkenpauch, Schottenpauch, Polsterbruoch, Geisfuß, Genzschnabel, Geirschnabel, Schweinsohr deuten, wie Karl Weinhold vermutet, darauf hin, daß man die Rollen bei der Aufführung auch durch entsprechende Ausstattung der Glieder erläutert haben wird. Abbildungen der Kostüme eines richtigen Fastnachtsspieles sind in einer Handschrift der fürstlichen Hofbibliothek in Donaueschingen erhalten, in die



Zurbaran: Der Engel Gabriel
Gemälde im Musée Fabre in Montpellier

ein gewisser Gerold Edlibach von Zürich 1484 Zeichnungen eines Spiels einfügte, in dem er selbst mitgewirkt hatte. Es war ein Spiel von den zehn Altern und den Engeln. Es handelte sich dabei, wie Max Herrmann, der die Bilder erstmals veröffentlichte, glaubt, um einen stummen Aufzug mit pantomimischer Darstellung. Wie solche Schwänke an Zeitereignisse anknüpften, zeigt das Beispiel des Bischof Johann IV. von Hildesheim. Er hatte die im Stift angesessenen Junker in der Schlacht auf der Soltauer Haide 1519 besiegt und ließ, um sie zu verspotten, zu Fastnacht 1520 in Hildesheim das Possenspiel Scheveklodt (Namen einer Art Wurfkugelspiel) aufführen und die einzelnen Szenen des Stückes im Kreuzgang des Domes a fresco an die Wand malen. Diese Bilder waren vor einigen Jahren kurze Zeit sichtbar und sind dadurch höchst interessant, daß sie doch wohl richtige Bühnenkostüme darstellten. Da fällt es nun auf, daß sie die Spieler nicht in der Tracht der Zeit von 1520 wiedergeben, sondern in einem Kostüm, das mit ganz engen Beinkleidern, ebenso kurzen Kitteln und Mützen etwa der Mode angehört, die 30 Jahre zuvor geherrscht hatte. Das ist sehr ungewöhnlich, denn in dieser Periode und noch lange nachher spielte man stets im Zeitkostüm.



Zurbaran: S. Margarethe
Gemälde in der National Gallery in London

In Frankreich haben Fastnachtsumzüge mit Possenspielen schon lange stattgefunden, ehe die Pariser Schauspielergenossenschaften zusammengetreten sind. Schon 1327 erließ der Bischof von Pamiers ein Verbot, das Jeu des Cent Drutz aufzuführen, das zu Fastnacht in Form einer Revue der Stadtereignisse stattzufinden pflegte und weil dem frommen Herrn das Verkleiden von Jünglingen in Weiberkleider besonders anstößig war. 1490 führte der niedere Klerus in Reims eine Farce auf, in der er eine neue Mode der weiblichen Kopfbedekkung verspottete. Die Clercs de la Basoche ergriffen die Gelegenheit, die Damen in Schutz zu nehmen und die Unordnungen, die daraus entstanden, führten zu einem Verbot der Posse. Solche Farcen spielte man in St. Dié beim Einzug des Bischof Jean d'Epinay und 1498, als Cesare Borgia durch Valence kam, um seine Investitur als Herzog von Valentinois zu empfangen. In den französischen Soties, einem Seitenstück unserer Fastnachtsspiele, traten Narren auf, der verlotterte, ehrgeizige, betrügerische, unwissende, bestochene Narr, die vielfach wieder Personifikationen darstellten; Universität, Mißbrauch, Pfründe u. a., so daß hier wieder die Verbindung mit der Moralität herge-



Zurbaran: Die hl. Casilda. Gemälde im Prado in Madrid

stellt ist. In einer Sotie, die Jean Bouchet zugeschrieben wird, tritt Sot dissolu als Geistlicher, Sot glorieux als Soldat, Sot corrompu als Richter, Sot trompeur als Kaufmann auf und kennzeichnet schon durch die Art seiner Kleidung die satirische Absicht des Stückes. Später gingen die Basochiens noch weiter und ließen sich für ihr Auftreten in Possenspielen die Gesichtsmasken bekannter Personen herstellen, was ihnen 1536 ausdrücklich verboten werden mußte. Diese Narrenstücke dienten als Deckmantel heftiger satirischer Angriffe auf Personen und Zustände und haben schon früh Opposition gegen die Kirche gemacht. Im Anfang des 13. Jahrhunders ließ Anselm Faidit aus Avignon auf dem Gut des Marquis Boniface von Montferrat ein Stück über die Ketzerei der Väter spielen. Drei Jahrhunderte später benutzte Ludwig XII. die Narrenfreiheit dieser Aufführungen, um von André de la Vigne und Pierre Gringoire die bösartigsten Angriffe gegen das Papsttum richten zu lassen. Derartige Sotien waren die Jagd des Hirsches der Hirsche und das 1511 aufgeführte Spiel von Narrenkönig und Narrenmutter, in dem groteske Prälaten auftraten, in ihrem Gefolge Unwissenheit.



Zurbaran: Heilige
Gemälde im Hohenlohe Museum in Straßburg i. E.

Schließlich erscheint die Kirche in päpstlichen Kleidern, wird derselben aber beraubt, und es stellt sich heraus, daß die Narrenmutter darinsteckt. In England hat man die satirischen Ausfälle gegen die Kirche in Maskenzüge zu kleiden gewußt. Um den Prinzen Richard,

Sohn des schwarzen Prinzen zu zerstreuen, verkleideten sich 1377 130 Londoner Bürger als Papst und Kardinäle und hielten einen Umritt durch die Stadt. In Deutschland hat man zur Reformationszeit aus der Abneigung gegen die alte Kirche den Stoff zu Possenspielen geschöpft. 1521 ordnet der Rat in Nürnberg an: „das vasnachtsspiel, darinnen ein babst in einem Chormantel geht abstellen und dem sacristan im Spital der den Chormantel hat dargeliehen eine strafliche red sagen."

Als Kleidung bei diesen Tänzen und Aufführungen kommt nur das Zeitkostüm in Frage. Nur durch Zufall hören wir gelegentlich von einer phantastischen Ausgestaltung desselben. Im Garderobeverzeichnis der Maskenkleider des englischen Hofes unter Eduard III. finden sich 1348 14 Mäntel gestickt mit Drachenköpfen, 14 weiße Röcke mit Köpfen und Flügeln von Pfauen, 14 Röcke mit Augen von Pfauen bemalt, 14 Röcke von Leinewand mit gemalten silbernen und goldenen Sternen und ebenso viele mit gestickten Sternen, dabei werden die Helme mit Wappenzeichen aufgeführt und Masken. Unter Heinrich VIII. kosten die Maskenkleider einer Pilgermaske 1516 247 £. Sie bestehen aus acht kurzen Röcken für Pilger aus Scharlach mit auf der Schulter eingestickten Zeichen, 8 Hüten von roter Seite mit Muscheln gestickt, 8 Taschen von roter Seide mit Gürteln, 8 Paar rotseidenen Schuhen, dazu Stäbe, Klappern und 8 Hüten nach tatarischer Mode und 8 Mäntel nach irischer Art. Dieses Verzeichnis läßt schon den Wert erkennen, der auf kostbare Stoffe gelegt wird, was durchaus nicht nur an den Höfen der Fall war. 1498 werden in Valence für die Kostüme der Facetie, je 15 fl. angewiesen und gefordert, daß sie von Taffet sein sollen.

Als Typus des komischen Kostüms bildet sich im Laufe der Jahrhunderte das Narrenkleid heraus, von dem in Ausdrücken geredet wird, die es als eine bekannte und jedermann völlig vertraute Sache betrachten lassen. Die Tiermaske, die wir um das Jahr 1000 herum als das Kostüm der Spaßmacher und Mimen kennengelernt haben, weicht allmählich einer Kleidung, die nicht auf die Nachahmung des Tieres hinausgeht, aber doch einzelne seiner hervorstechendsten körperlichen Merkmale in ihren Schnitt aufnimmt. Das Charakteristikum des Narrenkleides ist am Ende des 15. Jahrhunderts die spitze Kapuze, die Gugel, die im 14. Jahrhundert einen Bestandteil der Modekleidung beider Geschlechter gebildet hatte. Sie gehörte eigentlich zum Rock, wurde aber im Laufe der Zeit von demselben getrennt und mit einem breiten Schulterkragen verbunden, eine richtige Kappe, die übergezogen den ganzen Kopf, Hals und Schultern bedeckte und nur das Gesicht frei ließ. Soweit wäre noch nichts besonders komisches an ihr, zur Narrenkappe wird sie erst durch die Ausstattung mit Eselsohren. Die Eselsohren erklären sich nach Weinhold aus dem Dummheitsberuf des Esels, werden doch die Narren im Renner 1457 „Eseling" und bei Sebastian Brand „Hans Eselsohr" geschimpft. Vollendet wurde die komische Wirkung der Eselsohren auf der Kapuze durch den Besatz mit Schellen, die an ihre Spitzen geheftet wurden, manchmal auch die Naht besetzten, die in der Mitte wulstartig über dem Scheitel liegt. Die Schellen sind kein zufälliger Schmuck, sondern ein Rest alter Mode. Im 13. und 14. Jahrhundert waren sie ein bevorzugtes Element vornehmen Putzes und



Der Triumph der Liebe. Florentiner Truhenbrett in der Sammlung des Marqueß of Lothian in New Battle
Aus Schubring. Cassoni. Leipzig 1915

an Kleidungsstücken und Teilen der Rüstung so allgemein angebracht, daß man selbst Meßgewänder der Geistlichkeit mit solchen besetzte. Die Scheitelwulst wird auch gelegentlich wie ein Hahnenkamm gestaltet, wozu ihre Form und ihr Verlauf über den Kopf wohl herausfordern mochte. Die hahnenkammartige Ausgestaltung der Narrenkappe hat Dieterich schon bei den Atellanenspielen festgestellt. Sie findet sich in dieser Zeit aber sehr selten. Ebensowenig häufig ist der Schmuck der Kapuze mit Gauchfedern, von dem in Fastnachtsspielen des 15. Jahrhunderts die Rede ist. Er erklärt sich aus der Nebenbedeutung Thor, die dem Wort gouch seit dem 10. Jahrhundert anhaftet. Auf einem der frühen Bilder zu Brands Narrenschiff trägt der Narr einen mit Federn besetzten Gürtel. Die Kapuze mit Eselsohren und Schulterkragen ist die eigentliche Narrenkappe, das Kleidungsstück, welches den Träger zum Narren stempelte und es erregte mit Recht große Empörung in Tournai, als 1499 dort ernsten und gewichtigen Persönlichkeiten aus Übermut Narrenkappen ausgeteilt wurden. Sie erscheint auf zahlreichen Bildern der Zeit und ist in der Folge das Abzeichen so mancher Karnevalsgesellschaft in Köln, Amiens, Rouen, Evreux und sonstwo geworden. „Befestige mir eine Schelle auf der Stirn eines schmutzigen Mönches,“ reimt Marot in seinen Episteln, „ein Ohr auf jeder Seite seiner Kapuze, dann hast du einen Narren der Basoche, so schön abgemalt wie möglich.“ Die Narrenkappe konnte jedem Anzug ohne weiteres hinzugefügt werden und genügte wahrscheinlich, den Narren als solchen zu qualifizieren. Ein besonderer Schnitt der übrigen Kleidung scheint nicht erforderlich



Nürnberger Schembart-Läufer 1539
Nach einer Handzeichnung in einem handschriftlichen Schembart-Buch der Lipperheide Sammlung. Kgl. Kunstgewerbe-Museum in Berlin

gewesen zu sein. Nicht einmal eine besondere Farbe, denn in den Berichten und den erhaltenen Denkmalen kommen so ziemlich alle Farben vor. Am Westportal des Wiener Stephans-Domes trägt der Narr einen roten Rock; als Held Tristan als Thor erscheint, trägt er ein graues Gewand, das mit Narrenfiguren besetzt ist, die aus rotem Stoff ausgeschnitten sind. Nach vielen in Grimms Wörterbuch zusammengestellten Redewendungen sollte man in Deutschland eigentlich blau für die bevorzugte Farbe der Narren halten. Die Pariser Enfants sans souci trugen gelb und grün. Ob dabei wie Petit de Julleville glaubt, gelb den Frohsinn und grün die Jugend symbolisiert hat, bleibe dahingestellt. Die Karnevalsgesellschaft in Dijon kleidete sich rot, gelb und grün, der Narrenorden von Cleve rot und gelb. Zur Vervollständigung des Narrenkostüms, wie es wohl bei Aufzügen und Bühnenspielen getragen wurde, gehört der Narrenkolben, die marotte der Franzosen, der von Holz oder Leder gefertigt ist und an seiner Spitze häufig in einen Narrenkopf mit Narrenkappe ausgeht. In gewissem Sinne war auch dies Narrenkostüm eine Standeskleidung, insofern es auch von den Hofnarren dieser Zeit getragen worden ist. Thévenin de St. Léger, Hofnarr Karls V., der nach einem schriftlichen Zeugnis seines Herrn nicht einmal sterben wollte, ohne nicht noch einen Witz gemacht zu haben und 1374 diese Welt mit dem Jenseits vertauschte, liegt in St. Maurice in Senlis begraben und trägt auf seinem Grabdenkmal Narrenkappe und Narrenkolben. Auch Rabelais, Jean Passerat u. a. vergessen, wenn sie Hofnarren beschreiben, nicht die Kappe mit den Eselsohren.

Literatur

Amman. Schwerttanz. Haupts Zeitschrift für deutsches Altertum. Bd. 34. 1890.

d'Ancona, Alessandro. Origini del Teatro Italiano. 2 ed. 2 Bde. Turin 1891.

Anz, Heinr. Die lateinischen Magierspiele. Leipzig 1905.

Brandstetter, Renward. Die Luzerner Bühnenrodel. Germania. Jahrg. 30. (N. F. 18.) Wien 1885.

.... Die Regenz bei den Luzerner Osterspielen. Luzern 1886.

.... Die Aufführung eines Luzerner Osterspiels. Geschichtsfreund. Bd. 48. Jahrg. 1893.

Chambers, E. K. The mediaeval stage. 2 Bde. Oxford 1903.

Cohen, Gustave. Geschichte der Inszenierung im geistlichen Schauspiel des Mittelalters. Vermehrte Ausgabe von Const. Bauer. Leipzig 1907.

Collier, J. Payne. History of English dramatic poetry. 3 Bde. London 1831.

Coussemaker, E. de. Drames liturgiques du Moyen âge. Rennes 1860.

Creizenach, Wilh. Geschichte des neueren Dramas. Bd. I in 2. Aufl. Halle 1893—1911.

De la Fons Melicocq. De l'art dramatique au Moyen âge. Les artistes dramatiques de Béthune au 15 et 16 siècle. Annales archéol. Bd. 8. Paris 1848.

Edelestand Du Méril. Origines latines du Théatre moderne. Paris 1849.

.... Histoire de la comédie ancienne. 2 Bde. Paris 1869.

Ebert, Adolf. Die englischen Mysterien mit besonderer Berücksichtigung der Towneleysammlung. Jahrbuch für romanische und englische Literatur. Bd. I. Berlin 1859.

.... Studien zur Geschichte des mittelalterlichen Dramas. Die ältesten italienischen Mysterien. Jahrbuch für romanische und englische Literatur. Bd. V. Leipzig 1864.

Fehr, J. Das religiöse Schauspiel des Mittelalters. Frankfurt 1887.

Froning, R. Das Drama des Mittelalters. 3 Bde. Stuttgart 1892.

Girardot, Baron de. Le drame au XVI. siècle. Mystère des Actes des Apôtres. Annales archéol. Bd. XIII. Paris 1853.

Hartmann, Aug. Weihnachtslied und Spiel in Oberbayern. Oberbayrisches Archiv. Bd. 34. München 1874—75.

Hase, Karl. Das geistliche Schauspiel. Leipzig 1858.

Heinze, Paul. Die Engel auf der mittelalterlichen Mysterienbühne. Dissertation. Greifswald 1905.

Heinzel, Richard. Abhandlungen zum altdeutschen Drama. Sitzungsberichte der K. Akademie der Wiss. Philos.-histor. Klasse. Bd. 134. Jahrg. 1895. Wien 1896.

.... Beschreibung des geistlichen Schauspiels im deutschen Mittelalter. Hamburg und Leipzig 1898.

Jlg, J. Gesänge und mimische Darstellungen nach den deutschen Konzilien des Mittelalters. Linz 1906.

Jolibois, Emile. La diablerie de Chaumont. Paris 1838.

Jusserand, Jules. Le théatre en Angleterre 1066—1583. Paris 1878.

Kehrer, Hugo. Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst. 2 Bde. Leipzig 1908.

Könnecke, Gustav. Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur. 2. Aufl. Marburg 1895.

Kuhn, A. Wodan. Haupts Zeitschrift für deutsches Altertum. Bd. V. 1845.
Lange, Carl. Die lateinischen Osterfeiern. Untersuchungen über den Ursprung und die Entwickelung der liturgisch-dramatischen Auferstehungsfeier. München 1887.
Lindner, Gerh. Die Henker und ihre Gesellen in der altfranzösischen Mirakel- und Mysteriendichtung. Dissertation. Greifswald 1902.
Mâle, Emile. L'art réligieux de la fin du Moyen-âge en France. Paris 1908.
Mansholt, T. Das Künzelsauer Fronleichnamsspiel. Dissertation. Marburg 1892.
Meyer, Carl. Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. Vierteljahrsschrift für Kultur und Literatur der Renaissance. Jahrg. I. Leipzig 1886.
Meyer aus Speyer, Wilhelm. Fragmenta Burana. Berlin 1901.
.... Wie ist die Auferstehung Christi dargestellt worden? Nachrichten von der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philol.-histor. Klasse 1903.
Michels, Viktor. Studien über die ältesten deutschen Fastnachtspiele. Straßburg 1896.
Mone, F. J. Altdeutsche Schauspiele. Quedlinburg 1841.
.... Schauspiele des Mittelalters. 2 Bde. Karlsruhe 1846.
Monmerqué, L. J. N. u. Franzisque Michel. Théatre Français au Moyen âge. Paris 1839.
Morice, Emile. La mise en scène depuis les mystères jusqu' au Cid. Revue de Paris. Tome 22. Paris 1835.
Müller, Ludwig. Befehle und Anordnungen Wilhelm V., Herzogs aus Bayern, die hohe Fronleichnamsprozession betreffend 1580. Westenrieder, Beyträge zur vaterländischen Historie usw. Bd. V. München 1794.
Muratori. De spectaculis et ludis publicis medii aevi. Antiquitates ital. medii aevi. Vol. II. Dissertation 29. Mailand 1739.
Mystère des trois Doms joué à Romans en 1509. Publié par P. E. Giraud et Ulysse Chevalier. Lyon 1887.
Parfaict. Histoire du Théatre Français. 8 Bde. Paris 1745.
Paris, Louis. Toiles peintes et Tapisseries de la ville de Reims ou la mise en scène du théatre des Confrères de la Passion. 2 Bde. Paris 1843.
Petit de Julleville, L. Les Mystères. Paris 1880.
.... Les comédiens en France au Moyen âge. Paris 1885.
Pichler, Adolph. Über das Drama des Mittelalters in Tirol. Innsbruck 1850.
Picot, Emile. Notice sur Jehan Chapponeau metteur en scène du Mistère des Actes des Apôtres à Bourges 1536. Paris 1879.
Planché, James Robinson. Theatrical and spectacular costume. In Cyclopaedia of Costume. Bd. II. London 1879.
Reuling, C. Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. Stuttgart 1890.
Richter, Otto. Das Johannisspiel zu Dresden im 15. und 16. Jahrhundert. Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde. Bd. 4. Dresden 1883.
Royer, Alphonse. Histoire universelle du théatre. 6 Bde. Paris 1869—78.
Schack, Ad. Friedr. Graf. Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. 3 Bde. und Nachtrag. Berlin 1845—55.
Schiött, Julius. Beiträge zur Entwickelung der mittelalterlichen Bühne. Herrigs Archiv. Bd. 68 Braunschweig 1882.
Schrörs, Heinr. Studien zu Giovanni da Fiesole. Zeitschrift für christliche Kunst. Bd. XI. Düsseldorf 1898.
Sepet, Marius. Les Prophètes du Christ. Paris 1878.
.... Origines catholiques du théatre moderne. Paris 1901.

Sepet, Le drame réligieux au Moyen âge. Paris 1908.
Sharp, Thomas. Dissertation on the Pageants or dramatic mysteries anciently performed at Coventry by the trading companies of that city. Coventry 1825.
Sintenis, Friedr. Beschreibung einer 1507 zu Zerbst aufgeführten Prozession. Haupts Zeitschrift für deutsches Altertum. Bd. II. 1842.
Springer, Anton. Die dramatischen Mysterien und die Bildwerke des späteren Mittelalters. Mitteilungen der K. K. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. Jahrg. V. Wien 1860.
. . . . Die Eyksche Anbetung des Lammes als lebendes Bild. Zeitschrift für bildende Kunst. Bd. 9 Leipig 1874.
Thiboust, Jacques. Relation de l'ordre de la triomphante et magnifique monstre du mystère des SS. Actes des Apôtres par Arnoul et Simon Gréban. Recueilli par Labouvrie. Bourges 1836.
Tscheuschner, K. Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. 27, 28. Berlin 1904—5.
Vatasso, Marco. Per la storia del dramma sacro in Italia. Roma 1903.
Wackernell, J. E. Die ältesten Passionsspiele in Tirol. Wien 1887.
. . . . Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol. Graz 1897.
Ward, Adolph William. History of English dramatic literature to the death of Queen Anne. 2 Bde. London 1895.
Weber, Paul. Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. Stuttgart 1894.
Weinhold, Karl. Über das Komische im altdeutschen Schauspiel. Jahrbuch für Literaturgeschichte. Bd. 1. Berlin 1865.
. . . . Weihnachtspiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien. Wien 1875.
Wieck, Heinr. Die Teufel auf der mittelalterlichen Mysterienbühne Frankreichs. Dissertation. Marburg 1887.
Wilken, E. Geschichte der geistlichen Spiele in Deutschland. Göttingen 1872.
Wirth, Ludwig. Die Oster- und Passionsspiele bis zum 16. Jahrhundert. Halle 1889.

Drittes Buch

Neuzeit

Sechstes Kapitel

Übergänge

Das Mittelalter besaß eine Bühne, aber kein Drama, es spielte in der Kirche und im Freien, aber ihm fehlte das Theater, es kannte deklamierende Dilettanten und Possenreißer, aber keine Schauspieler. Diese drei Faktoren, die unser modernes Theater begründet haben, sind Errungenschaften des 16. Jahrhunderts. Die Renaissance und die Reformation sind zu ziemlich gleichen Teilen an ihnen beteiligt. Die Umgestaltung aller Bühnenverhältnisse, die im Laufe des 16. Jahrhunderts erfolgte, gehört mit zu der Emanzipation des Geistes, die seit dem 15. Jahrhundert eine Neuwertung aller von der mittelalterlichen Denkungsart überlieferten Begriffe vornahm. Der ungeheure geistige Fortschritt, den der Buchdruck der Menschheit bescherte, mußte auch der dramatischen Kunst zugute kommen. Der Humanismus hat das Drama aus seinem langen Schlummer geweckt, indem er die lediglich dialogisierten Epen der Mysterien und Passionen beseitigte und an ihre Stelle das Kunstwerk des Schauspiels setzte. Er tat mehr, als er die Bühne, die bis dahin ein Hilfsinstitut des Kultus gewesen war, zu dem Abbild machte, in dem das menschliche Dasein sich mit seinen höchsten und letzten Aufgaben spiegeln konnte. Die Renaissance, die das Individuum aus seiner jahrhundertelangen Knechtschaft befreite und ihm zur Geltung verhalf, gab ihm auch die Mittel, diese Freiheit zu behaupten und durchzusetzen und unter diesen Mitteln stand das Drama oben an. Wie in all ihren sonstigen Äußerungen begann sie die Emanzipation der Geister auch hier damit, daß sie auf das Altertum zurückgriff. Auf diesem ruhte für sie der ewige Sonnenglanz höchster geistiger Kultur, von hier wollte sie den in der Finsternis des Kirchenglaubens Schmachtenden das Licht bringen, das ihnen zur geistigen Freiheit voranleuchten sollte. Die Versuche, das antike klassische Drama zu beleben, haben nicht lange gedauert, aber es war wirklich, als sei der Funke übergesprungen und habe gezündet, denn noch im 16. Jahrhundert erwacht überall in Europa die Sehnsucht nach einer dramatischen Kunst, die dem neuen durch die ungeheuren geistigen Erschütterungen der Reformation gegangenen Geschlecht erlauben sollte, sich über alles auszusprechen und klar zu werden, was es geistig und seelisch bewegte. Der Aufschwung des dramatischen Schaffens setzt mit einer Fülle ein, die der Menschheit schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts den größten Dramatiker aller Zeit beschert und ihr zugleich einen solchen Reichtum neuer dramatischer Formen schenkt, daß die üppig wuchernde Triebkraft derselben zahlreiche Blüten bereits wieder im Keime erstickt.

Die Passionsspiele sind von diesem Umschwung des Urteils und der Anschauungen am stärksten betroffen worden. Am Anfang des 16. Jahrhunderts herrschen sie noch unumschränkt und erleben sogar im Laufe des Jahrhunderts noch ihre längsten und glänzendsten



Das Paris-Urteil. Bemalte Schüssel um 1430 im Bargello in Florenz
Aus Schubring. Cassoni. Leipzig 1915

Aufführungen. 1513 stiftet der Herzog Georg von Sachsen noch 2000 Goldgulden, um jährlich am Gründonnerstag die Passion in verschiedenen Städten aufführen zu lassen, Gunstbezeigungen, die zur facies Hippocratica einer Sache gehören, deren Verfall sie doch nicht aufzuhalten vermögen. Ein Jahrhundert später sind die Passionsspiele so gut wie völlig verschwunden und sinken dort, wo sie sich noch länger halten, auf ein tieferes

Niveau. Wie so manche andere Erscheinungen der Kultur, waren sie in der Oberschicht der Gebildeten entstanden, dann in die Hände des Bürgertums gelangt und gerieten jetzt in bäuerliche Kreise, die mit der dieser Klasse eigenen zähen Beharrlichkeit an ihnen festgehalten hat bis in unsere Tage. Sie bewahrten zugleich in der Inszenierung und im Kostüm Eigenheiten und Besonderheiten der mittelalterlichen Bühne. In den Mysterien, die 1834 in der Bretagne gespielt wurden, trug Gottvater Chormantel und Mitra, die Engel Dalmatiken und Alben mit Flügeln von Gold verziert. Adam erschien in Schlafrock und Nachtmütze, Eva war ein Bauerbursche in der weiblichen Tracht des Landvolkes, die



Das Paris-Urteil
Florentiner Truhenbrett des 15. Jahrhunderts im Rudolfinum in Prag
Aus Schubring. Cassoni. Leipzig 1915

Dämonen trugen Narrenkappen mit Hörnern und Schellen. Bis 1869 spielte man nach Weckerlin im Elsaß das Drama von Erschaffung der Welt, in dem Gottvater in einem weißen Kleid mit blauem Mantel, einem goldenen Gürtel und einer goldenen Krone auftrat, die Engel in weißen Hemden mit Flügeln, roten Schärpen, Gürteln und Blumenkränzen auf dem Kopf erschienen. Adam trug eine weiße Tunika, die mit grünen Blättern eingefaßt war, und einen grünen Kranz, Eva war gekleidet wie ihr Mann, aber ohne Kranz, dafür hatte sie auf der Stirn das Kleinod, das man damals Ferronnière nannte. Der Teufel war mit einem schwarzen Mantel ausgezeichnet und durch eine schwarze Hörnermütze, dazu trug er eine Maske, bei der Mund und Augen rot eingefaßt waren und in der Hand den Dreizack Neptuns. In Seebruck am Chiemsee wurde noch 1855

ein Hirtenspiel aufgeführt, bei dem die Hirten Lenzai, Veichtel und Fritz entweder in Felle gekleidet waren oder lange, altmodische Röcke mit breiten, weißen Halskragen anlegten, dazu Lederranzen und Stäbe oder Schaufeln. Der Prophet war „nobel" gekleidet, mit weißen Kniestrümpfen und Frack, Zylinderhut und Brille, in der Hand ein Perspektiv. Der Engel hatte über dem weißen Kleid einen goldenen Harnisch und einen roten Mantel, auf dem Kopf eine Haube aus Gold und Perlen. In dem Rosenheimer Dreikönigsspiel hatte der Engel ein weißes Gewand mit roter Schärpe und eine Krone, Maria ein rotbraunes Kleid und blauen Mantel, Joseph einen blauen Rock und gelben Mantel. Der Wirt, der sie nicht aufnehmen will, trug kurze Hosen, weiße Wadelstrümpfe, weißen Schurz und grüne Schlegelhaube, die Wirtin einen altmodischen Rock mit weiten Ärmeln und weißer Schürze, dazu eine Geldtasche. Die Hirten weitärmelige Röcke und spitze Hüte. Auf dem Gang nach Bethlehem hatte Maria ein blaues Hütchen mit roten Bändern, einen Stab und eine geflochtene Tasche. Joseph einen Filzhut mit gelbem Band und sein Zimmermannsgerät bei sich. Bei einem Weihnachtsspiel aus der Gegend von Habelschwerdt in der Grafschaft Glatz trug Maria ein blaues altmodisches Kleid, weiße Schürze und Haube mit Schleier, Joseph einen Pelz. Die Hirten kamen in umgekehrten Pelzen, mit Stricken als Gürtel und Pelzmützen. Der Wirt in grünen Hosen, roter Bordenweste



Ercole Roberti: Lucrezia
Gemälde der Galleria Estense in Modena
Aus Schubring. Cassoni. Leipzig 1915



Pinturicchio: Der zweite Akt der Griseldis-Legende. Gemälde in der National Gallery in London

und einem Hut mit Goldborde, sein Haushälter ebenso gekleidet, aber mit silbernen Borden statt der goldenen. Ein Dreikönigsspiel aus Reichenbach in Schlesien ließ Herodes in rotem Mantel mit Streifen Goldpapier auftreten, die Schäfer in grünen Kniehosen mit rosa Bändern, grünen Hosenträgern und weißen Strümpfen. In dem Tiroler Marterspiel vom hl. Eustachius in Erl im unteren Inntal 1861 aufgeführt, erschienen die Frauen in der Krinoline. Überall verraten sich in der Kostümierung Anklänge an die mittelalterliche Art, die Darsteller zu kleiden. Das Zeitkostüm manchmal aus historischen Rücksichten altmodisch vorgeschrieben, die Narrenkappe, die Mäntel, die städtische Kleidung der „noblen" Personen, alles das sind Züge der Charakterisierung, wie sie auch die mittelalterliche Mysterienbühne aufwies und wie sie die Bauernbühne beibehielt, solange sie naiv war. Oberammergau ist richtiges Theater und kommt hierbei nicht in Betracht.

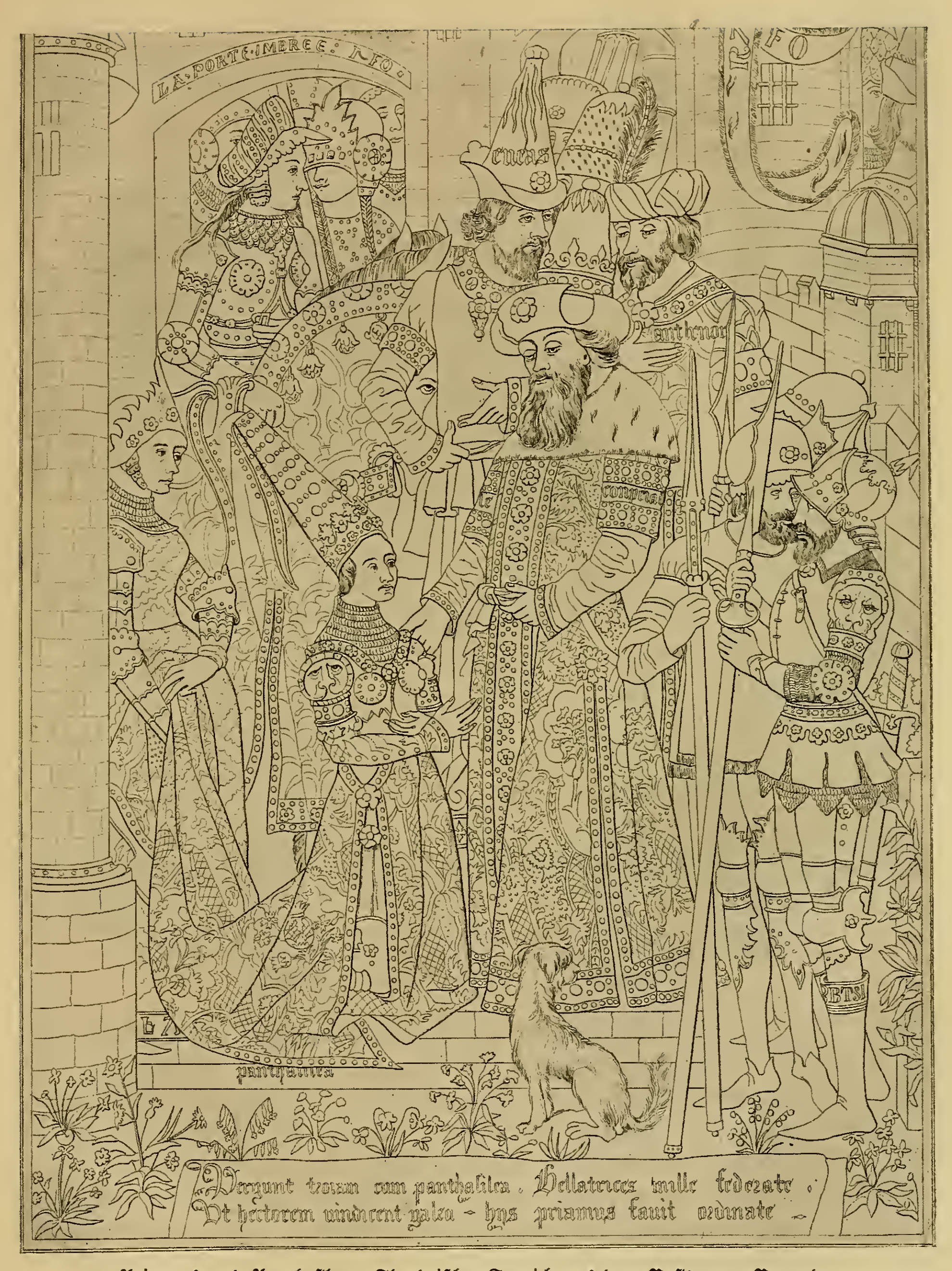
Ganz vereinzelt ist auch das Kunstdrama sogar schon im frühen Mittelalter zu finden. Wir dürfen bloß an die Stücke der Hrotswith von Gandersheim denken, die allerdings nur zur Lektüre bestimmt waren. Ein durchgeführtes Lustspiel ist das berühmte Spiel von der Blätterlaube (Jeu de la feuillée) des Adam de la Hale, das um 1262 in Arras aufgeführt worden ist, die früheste Spieloper desselben Dichters Schäferspiel: Robin und Marion voller Tänze und Gesänge, das wahrscheinlich in Neapel 20 Jahre später gespielt wurde. Es enthält auch schon Kostümvorschriften, denn Marion sagt von sich selbst, Robin habe ihr das schöne Scharlachkleid geschenkt, das sie trage. Neidhards von Reuenthal Frühlingsspiel mit Gesängen und Tänzen und großen Ansprüchen an Personal, es fordert außer zahlreichen Statisten 68 Sprecher, ist gewiß auch aufgeführt worden. Ausnahmen im dramenlosen Mittelalter, sagt Max Herrmann, sind die vor 1400 ganz isoliert in Holland auftretenden abele spelen, die ernste weltliche Stoffe in dramatischer Form behandeln, ohne nach geistlichen Theatertexten oder bürgerlichen Fastnachtsspielen zu greifen. Das sind aber Ausnahmen, nur dazu angetan, die Kluft, die das Mysterium vom Drama trennt, noch greller zu beleuchten. Als in der Renaissance das Bedürfnis nach dem Drama erwachte, griff man in das Altertum zurück, wie man schon begonnen hatte, an höfischen

Prunkfesten Stoffe aus der antiken Mythologie mimisch-pantomimisch darzustellen. Über das große Fest, das 1453 Adolf von Cleve zu Ehren Philipps des Guten von Burgund in Lille veranstaltete, berichtet Olivier de la Marche. Es wurden dabei Jasons Heldentaten dargestellt. Derselbe Autor erzählt von den herrlichen theatralisch-musikalisch-mimischen Festen, die in Brügge am Burgundischen Hofe die Hochzeit Karl des Kühnen mit Margarethe von York verschönern halfen. Man spielte in 12 Akten die 12 Taten des Herkules. Beim Einzug des Kardinals Francesco Gonzaga in Mantua 1472 wurde die tragische Fabel von Orpheus gegeben, die Poliziano in Verse gebracht hatte und Braccio Ugolini



Botticelli: Die Verleumdung. Gemälde in den Uffizien in Florenz

sang. Tristan Calvo beschreibt in seinem Werk über die Hochzeiten der Herzöge von Mailand die Festlichkeiten, die stattfanden, als Galeazzo Sforza sich mit Isabella von Aragonien vermählte. Das Festmahl wurde in eine dramatische Vorstellung eingekleidet, die Bergonzo Botta aus Tortona veranstaltet hatte. Die Bedienung der Tafel erfolgte durch ein Ballett in ebensoviel Auftritten, als das Essen Gänge zählte. Merkur brachte ein gestohlenes Kalb, Diana einen Hirsch, Orpheus Vögel, die ihm zugehört hatten, Theseus den kaledonischen Eber, Hebe den Wein, Vertumnus Obst, und zwischen ihnen tummelten sich Grazien, Schäfer, Flußgötter, Satyrn, Silenen und anderes mythologisches Volk mit Gesängen und Tänzen. Pomponius Laetus veranstaltete mit seinen Schülern in Rom seit 1484 Aufführungen antiker Dramen und besonders ließ es sich der Herzog Ercole d'Este von Ferrara angelegen sein, von 1486 an Aufführungen klassischer Dramatiker wie



Priamus und Penthesilea: Flandrischer Teppich aus dem Besitze von Bayard
Aus Jubinal. Anciennes tapisseries historiées. Paris 1838

Plautus und Terenz in Szene gehen zu lassen. Das Beispiel wurde an den Höfen der Sforza, Gonzaga u. a. in Mantua, Mailand, Urbino nachgeahmt. In Rom spielte man 1513, um die Verleihung des römischen Bürgerrechts an Giuliano de Medici zu feiern, auf dem Kapitol den Poenulus des Terenz. Der kunstfreudige Este ist dadurch der Begründer des Renaissancetheaters geworden, das vorläufig allerdings nur auf einen neuen Inhalt ausging und die alten Formen beibehielt. Die Bühne ist, wie die Berichte erkennen



Szene aus der römischen Geschichte mit Brutus, Scipio, Cato, Pompejus, Crassus
Flandrischer Teppich aus dem Besitz Karls des Kühnen im Museum in Bern
Aus Jubinal. Anciennes tapisseries historiées. Paris 1838

lassen, noch die alte hergebrachte Simultanbühne der Passionsspiele und Mysterien, wo die Schauplätze der Handlung nebeneinander aufgereiht sind. Auch im Kostüm verließ man bei diesen Aufführungen nicht die hergebrachten Bahnen, d. h. das Zeitkostüm herrschte unter Beobachtung der größtmöglichen Entfaltung von Pracht. Giovanni Pencaro berichtet über die Aufführungen des Eunuchus, Trinumnus und des Poenulus, die 1499 in Ferrara stattfanden, an Isabella d'Este Gonzaga in Mantua am 9. Februar: „alle Schauspieler trugen neue Kleider, die eigens für diesen Zweck gemacht waren. Diese von Seide, jene von leichtem Taffet, andere von Tuch oder feinsten Geweben. Die Kostüme waren in verschiedenem Geschmack gemacht, einige als griechische Sklaven, andere als

Diener, als Herren, als Kaufleute, als Frauen, je nachdem. 144 Personen traten in den Zwischenspielen auf, gleichfalls alle in ganz neuen Kleidern, diese als Landleute, jene als Pagen, Nymphen, Narren, Parasiten und obgleich in manchem Akte einer öfter als einmal auftrat, so ist doch kein Kostüm mehr als einmal getragen worden. Im ganzen waren es 287 ganz neue Kleider und zum größten Teil fein und schön und sehr kostspielig."



Hektor und Agamemnon: Flandrischer Teppich des 15. Jahrh., ehemals im Besitz der Familie de Beße in Aulhac
Aus Jubinal. Anciennes tapisseries historiées. Paris 1838

Die Aufführung von Plautus' Poenulus in Rom 1513 wurde von dem Canonicus Inghirami dirigiert. Die schönsten Jünglinge aus den besten Familien spielten mit, und der zeitgenössische Bericht läßt erkennen, welche Verschwendung in den Kostümen getrieben wurde. Es heißt da: „Die Kleider waren alle hochelegant. Die Schauspieler trugen sämtlich Strümpfe von Fleischfarbe, um den Schein hervorzurufen, daß sie bloße Beine hätten in Nachahmung der Alten. Darüber hatten sie Stiefelchen, Soccus genannt, von blauem Corduan, vorn geschnürt mit seidenen Bändern. Diese Socci waren bedeckt mit kostbaren Steinen von verschiedener Art. Zuerst erschien der Dichter, gekleidet in ein ganz feines weißes Hemd und einen Mantel von Goldstoff, mit einem Lorbeerkranz auf dem Kopf

und ein Buch in der Hand. Der Sprecher des Prologs hatte außer einem weißen Hemd und den mit Juwelen bedeckten Socci einen Mantel von weißem Damast mit Goldstoff gefüttert, auf einer Achsel nach antiker Weise befestigt . . . Agorastocles kam mit einem goldenem Kranz auf dem Kopf in einem Hemd von seidenem Schleierstoff, die Ärmel mit Schleifen von schwarzer Seide, das Wams von Goldbrokat, bedeckt mit weißem Damast und einem Mantel von blauem Damast mit Goldbrokat gefüttert. Er trug ihn auf einer



Die Gründung Roms
Flandrischer Teppich, vielleicht nach einem Entwurf Bernards von Orley 1524 gewirkt
Aus Conde Valencia de Don Juan. Tapices de la Corona de España. Madrid 1903

Schulter befestigt und nach hinten zurückgeschlagen. Der Diener Milphio war in bloßem Kopf, mit einem einfachen Hemd von Linnen, mit schwarzer Seide ausgenäht und darüber eine Tunika mit Streifen von Taffet, weiß und blau auf beiden Schultern befestigt. Ähnlich gekleidet waren auch die anderen Diener und Mädchen. Die beiden Schwestern Adelphasium und Anterastylis waren nicht wie Huren angezogen, sondern trugen Hemden mit großen Ärmeln und prächtige Camorre von Goldstoff, bedeckt mit blauem Taffet, mit vielen Schlitzen, um das Gold sichtbar werden zu lassen. Die Taillen waren goldgestickt und mit Kleinodien besetzt. Sie hatten auf den Schultern prächtige Mäntel von Silberbrokat, um den Hals goldene Ketten und Edelsteine, die Haare mähnenartig, à la Zazzera

frisiert, so daß sie bis auf die Hälfte der Schulter herabflossen. Auf der Stirn goldene Reifen mit Juwelen. Es folgten ihnen zwei Mädchen, die eine weiß, die andere schwarz. Der Kuppler Lycus trug ein Hemd von feinstem Orteghino und ein Wams von Gold-



Lionardo da Vinci: Entwurf zu einem Maskenkostüm. Handzeichnung in Windsor

stoff, an der Seite einen Degen mit vergoldeter Scheide und den Griff mit vielen Juwelen verziert. Die Arme voller Armbänder und auf dem Kopf einen Militärhut in antiker Art. Der Soldat Antamonides hatte einen Mantel von leichtem, blauen Taffet, gefüttert mit Goldstoff. Zurückgenommen auf die Achseln, ließ er gewisse Schulterstücke sehen, mit Perlen

und silbernen Ornamenten, in der Art von Löwenköpfen, mit einer goldenen Kette und Kleinodien quer über die Brust, woran der Degen hing. Der Gürtel von Gold. Auf dem Kopf einen Soldatenhut mit künstlichem Federbusch. Zwei Diener folgten ihm, der eine trug den Schild in Gold damasziert, der andere einen breiten Säbel und eine Sturmhaube, beide reich gearbeitet. Die drei Advokaten trugen auf dem Kopf goldene Kränze, seidene Kleider und Brokatmäntel, und einer von ihnen hatte auf der Brust ein wunderbares Juwel von allergrößtem Wert. Es leuchtete durch das Theater wie ein Stern. Der Landmann (Collabiscus) war auch schön geschmückt, er warf zu seiner Zeit die 300 Goldstücke unter das Volk. Was diese Personen betrifft, so muß ich bemerken, daß das Kostüm nicht beobachtet war, aber Fedra (Inghirami) als Präfekt der Spiele wollte Rücksicht auf Ort und Zeit nehmen und fand es nötig und passend, den Grimm des Räubers und den Ernst der Advokaten mit schönen jugendlichen Gesichtern und geschmackvollen Zieraten zu bedecken. Schließlich Hanno in weißem Bart und auf dem Kopf einen mit Fell bekleideten Hut. Ihm folgten zwei Diener, der eine mit dem Koffer, der andere mit dem Mantelsack . . . Die Vorstellung endete mit Sonnenuntergang unter dem Beifall der Hörer, und als sie vorüber war, stellten sich alle vorbenannten Schauspieler, Mimen und Pantomimen noch einmal in Reihe und Glied auf dem Proszenium mit den oben beschriebenen Kleidern vor."



Jacques Cade in Shakespeares Heinrich IV. Zweiter Teil
Entwurf von Inigo Jones
Aus Cuningham. Inigo Jones London 1848

Wenn man sich in der Kunst nach Vergleichsobjekten umsieht, um ein Bild von dem Kostüm dieser Aufführungen zu gewinnen, so wie die Gewährsmänner in Ferrara und Rom es vor Augen hatten, als sie es beschrieben, so würde es am nächsten liegen, an die gedruckten Terenzausgaben zu denken, die in den letzten Jahren des 15. und den ersten des 16. Jahrhunderts in Ulm, Lyon, Straßburg, Venedig erschienen, in Basel vorbereitet wurden. Max Herrmann hat aber in seinen mühsamen Untersuchungen über die Dramenillustrationen dieser Zeit nachgewiesen, daß keiner dieser Abbildungszyklen Zusammenhang mit dem Theater hat oder Bühnenelemente birgt, und so werden wir uns darauf angewiesen sehen, wie bei den Kostümen der Mysterien und der Moralitäten Umschau in der großen Kunst der Zeit zu halten, um analogen Erscheinungen zu begegnen. In diesem Zusammenhang dürfen wir dann vielleicht an Taddeo Bartolis Jupiter, Apollo und Pallas in der Opera del Duomo zu Siena erinnern, an Filippino Lippis Tod der Lucretia (Florenz, Pitti) oder desselben Geschichte der Virginia (Paris, Louvre) die vollkommene Bühnenbilder geben, ebenso wie Pinturicchios Rückkehr des Ulysses (London, National Gallery). Die Bilder der flandrischen Gobelins, die Malereien mancher italienischer Möbel und Gebrauchsgeräte haben in der gleichen Weise, wie sie wohl Szenen der Mysterien und

Passionen darstellten, auch solche der Aufführungen von antiken Stoffen bewahrt. Auf den Wänden der italienischen Brauttruhen und den Flächen der großen hölzernen Präsentierbretter sind die Szenen der antiken Mythologie seit dem Ende des 14. Jahrhunderts ganz besonders häufig anzutreffen. Das Parisurteil, das so oft wiederkehrt, Diana und Aktäon, Apollo und Daphne, Pyramus und Thisbe, Narziß, Dido und Äneas, Helios und Phaeton, der Raub der Helena und viele andere Geschichten, die zur Aufführung als lebendes Bild oder Pantomime förmlich herausfordern mußten, finden sich da immer und immer wieder und stets im Kostüm der Zeit dargestellt. Ein bühnengemäßes Element in der Auffassung dieser Bilder erkennen wir in manchen Feinheiten der Kostümierung. So wenn die schönen Schäfer Paris und Narziß in dem leichtstilisierten Anzug von Landleuten auftreten, indessen die Göttinnen im großen Putz städtischer Damen erscheinen; die Jünglinge in antiken Rollen, später mehr und mehr mit unbekleideten Beinen, während ihr Oberkörper stets in den Ärmelkittel der Zeitmode gehüllt ist. Auch die flandrischen Gobelins sind in ihrer Gestaltung des antiken Stoffkreises außerordentlich bezeichnend. Die von Jubinal reproduzierte sogenannte Tapete Bayards mit den Geschichten von Troja, von denen weitere Darstellungen sich im Gerichtshof von Issoire befanden, manche der in Bern bewahrten Hautelissen der burgundischen Beute mit Bildern aus der römischen Geschichte, Teppiche, die in der Mitte des 15. Jahrhunderts in Tournay hergestellt wurden mit den Geschichten Alexanders des Großen, zeigen die antiken Gottheiten und Herrscher im Kostüm und in den Waffen der Zeit, und wenn wir auf diesen Wandteppichen Alexander den Großen und sein Gefolge in der Tracht des burgundischen Hofes erblicken, dürfen wir sicher sein, daß die antiken Helden in den Aufführungen, die dieser Hof veranstaltete, in der gleichen Gestalt aufgetreten sind. Vollends zeigt eine Serie von sechs Teppichen Brüsseler Ursprungs, die höchstwahrscheinlich nach Zeichnungen Barents van Orley um 1524 fabriziert wurde und sich heute im Besitz der spanischen Krone befindet, zwar die Vorgänge bei der Gründung Roms, aber ebenfalls tief in das Element der zeitgenössischen Kleidung getaucht, mit Wämsern, Schauben und Kopfbedeckungen der damaligen Mode. Gerade hier erscheinen auch all die bizarren und phantastischen Züge wieder, die uns bei der Lektüre der Monstre von Bourges so manche Rätsel aufgeben. Wir dürfen nach alledem nicht zweifeln, daß die antiken klassischen Stücke, wann immer sie bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts zur Aufführung gelangten oder alle Stücke mit Vorwürfen aus der antiken Geschichte und Mythologie stets in der Tracht der Zeit gespielt worden sind.



Romeo als Pilger
Entwurf von Inigo Jones
Aus Cuningham. Inigo Jones
London 1848

War das klassische Motiv im Schauspiel bis zum 16. Jahrhundert nur vereinzelt hervorgetreten und fast allein auf die Kreise der höchst Gebildeten beschränkt geblieben, so errang es in dieser Periode einen um so größeren Platz, als der Bühnenbetrieb sich auch die Schule eroberte. Neben dem Bürgertum, das fortfuhr, theatralische Aufführungen zu veranstalten, treten die Schulen und der Stand der Berufsschauspieler als Faktoren von einer Bedeutung auf, die von Jahrzehnt zu Jahrzehnt ausschlaggebender wirken.



Rembrandt: Königin Artemisia (Sophonisbe?). Gemälde im Prado in Madrid

Mysterien und Passionsspiele waren im Mittelalter von der Gesamtheit der bürgerlichen Bevölkerung dargestellt worden, im 16. Jahrhundert geht diese Beteiligung auf seiten der Bürgerschaft mehr und mehr aus den Händen der Gesamtheit in die des handwerklichen Mittelstandes über. Die Bühne wird, soweit das Bürgertum sich noch an ihr beteiligt, Eigentum der Meistersinger, die sich aus dem Handwerk rekrutieren und ihre künstlerische Aufgabe ebenso engherzig auffassen, wie ihre berufliche im Rahmen ihrer Zunft. Die Meistersinger haben in Augsburg, Kolmar, Freiburg, Mainz, Nördlingen, Nürnberg Theater gespielt, neben ihnen einzelne Gewerke der Bühne gehuldigt. Die Tuchmacher in

Neurode, die Schuster in Frankfurt a. M., die Metzger in Freiburg i. Br., die Kürschner in Danzig, die Messerschmiede in Nürnberg usw. haben „historien zu spillen fürgenommen", wie es einmal in einem Ratserlasse heißt, manche von ihnen sich besonders eifrig im Theaterspielen gezeigt. Die Bürgerschaft von Schmalkalden, die von Annaberg, Zeitz haben darin Hervorragendes geleistet. Windsheim, Speyer, Schlettstadt, Weilheim, Straßburg, Münster im Gregorital, Stralsund, Wunstorf, Schwerin, Rostock, Iglau u. a. m. sind hinter den anderen nicht zurückgeblieben. Soweit die Bühne den Bürgern überantwortet blieb, hielt sie an den hergebrachten religiösen Stoffen fest. Die großen Passionsaufführungen werden immer seltener. Noch immer aber spielen die Stücke, die von den Bürgern bevorzugt werden, auf dem Hintergrunde der biblischen Geschichte. Gewissen Stoffen wendet sich die Vorliebe mit einer heute schwer verständlichen Ausschließlichkeit zu. Das Thema vom verlorenen Sohn haben in dieser Zeit Hans Ackermann, Georg Binder, Martin Böhme, Hans Wilhelm Kirchhoff, Georg Pfund; die Geschichte der keuschen Susanna Sixt Birck, Rebhuhn, Stöckl, Frischlin, Leseberg, Schonäus, Macropedius, Pfund, Greff, behandelt. Estherdramen gibt es von Funckelin, Josias Murer, Valentin Voigt, Pfeilschmidt, Wolfgang Küntzel, solche, die Tobias behandeln von Jakob Ruof, Georg Gotthart, Johann Yetzeler, Ackermann, Martin Böhme, Tomas Brunner, Judithdramen von Sixt Betulejus, Greff, Jakob Frey, Samuel Hebel usw., und man versteht bei dieser Pflege biblischer Themen das Erstaunen des Engländers George Whetstone, der 1578 in Promos und Kassandra bemerkt, das deutsche Theater sei fast zu heilig, denn es behandele auf der ersten besten gewöhnlichen Bühne Stoffe, die Prediger auf der Kanzel vortragen sollten. Immerhin hat dieses Festhalten an dem religiösen Grund-



Herbrand van den Eeckhout: Sophonisbe empfängt den Giftbecher. Gemälde im Herzogl. Museum in Braunschweig

gedanken und an Stoffen, die jedem vertraut und bekannt waren, bewirkt, daß das Drama der Reformationszeit von der allgemeinsten Teilnahme des Volkes getragen wurde und dem Theater ein Interesse erhielt, das so rasch abflauen sollte, als die Bühne zu Themen griff, die nur dem Gelehrten verständlich waren. Wie das Bürgertum sich nur schwer dem Stoffkreis der Mysterien entfremden ließ, so huldigte es auch in der Inszenierung noch lange Zeit dem mittelalterlichen Herkommen, sowohl in der Länge der Aufführungen wie der Zahl der auftretenden Personen und anderen Äußerlichkeiten. Matth. Holzwarts Saul, der 1571 in Basel gespielt wurde, dauerte zwei Tage und erforderte 100 sprechende und 500 stumme Personen. Johann Brummers Komödie von der Apostelgeschichte beanspruchte 1592 in Kaufbeuren 246 Darsteller, Johann Raffers vom König, der seinem Sohn Hochzeit machen gewollt, spielt 1574 in Ensisheim drei Tage und setzte 162 Schauspieler in Bewegung. Noch immer erfreute sich die Hölle, wie im Mittelalter, des größten Beifalls. So wurde sie oft genug gewaltsam in das Spiel hineingezogen. Als man 1577 in Speyer Tobias auf offenem Markte spielte, ging die von den Jesuiten geliehene Hölle in Flammen auf.

Die Schüler hatten auch im Mittelalter, wie wir schon gesehen haben, einen großen Anteil an den öffentlichen Aufführungen. Im 16. Jahrhundert nimmt dieser einen Umfang und eine Bedeutung an, daß man von einem regelrechten Schultheater sprechen darf. Man hatte schon lange den Terenz auf den Lateinschulen traktiert aus pädagogischen Gründen, zu Liebe der lateinischen Sprache und der guten Manieren, welche die Jugend aus ihnen lernen sollte. Nun wird die Schule auf die Pflege des Dramas förmlich eingestellt. In seinen Vorreden zur Verdeutschung der Bücher Judith, Tobias, Esther und Daniel hat Luther die Schulkomödie auf das wärmste empfohlen, damit sie Volk und Jugend lehren. Komödien zu spielen hat er einmal bei Tische geäußert, soll man, um der Knaben in der Schule willen, nicht wehren, erstlich, daß sie sich üben in der lateinischen Sprache und, sagt er später in diesem Zusammenhange, lernen, wie sich ein jeglicher in seinem Stand halten soll, wie in einem Spiegel. Luthers großer Freund, Melanchton, ließ in seiner Privatschule lateinische Stücke aufführen. Keine Woche lang darf das Theater unbenützt bleiben, sagte der Straßburger Pädagog Johannes Sturm. Die Breslauer Schulordnung von 1570 bestimmte: Die Knaben sollen den Terenzium auswendig lernen und rezitieren, damit sie ihre Gebärden formieren und zu den Studien Lust gewinnen. Und diesen Anschauungen gemäß haben auch die Schulordnungen von Magdeburg, Brandenburg, Walkenried, Frankfurt, Nordhausen u. a. Theaterspielen ihrer Zöglinge vorgesehen. Man war von den pädagogischen Vorteilen, die das Auftreten auf der Bühne gewährte, so durchdrungen, daß man es sogar auf die Mädchenschule ausdehnte, während die weibliche Erziehung in jenem Zeitalter doch im übrigen ganz und gar vernachlässigt wurde. In Danzig hat man 1573 den einmaligen Versuch gemacht, in einer Mädchenschule eine theatralische Aufführung zu veranstalten, und in Eisleben ließ der Prediger Konrad Porta seine Meidleinschul 1577 in der dortigen Mädchenschule zur Darstellung bringen. Die protestantischen Schulen waren in der Aneignung der Bühne vorangegangen,



Garrick als Richard III. 1772.
Schabkunstblatt von Dixon nach dem Bilde von Dance

aber die Jesuiten waren viel zu klug, um auf ein so wichtiges und wertvolles Mittel der Propaganda zu verzichten. Sie hatten nicht sobald in Deutschland Fuß gefaßt und Schulen einzurichten begonnen, als sie auch schon mit Theateraufführungen vor das Publikum traten, die alles von protestantischer Seite Gebotene tief in Schatten stellten. Ihr Münchener Gymnasium eröffneten sie 1560 mit einem Schauspiel, und als sie auf der Bühne desselben 1574 das Drama Constantinus aufführten, traten in demselben 400 Reiter in schimmernden Rüstungen auf. Zur Einweihung der Münchener Michaelshofkirche führten sie am 7. Juni 1597 das Drama Esther auf, in dem 900 Choristen mitwirkten und dessen Schlußszene den Sturz von 300 Teufeln in die hochauflodernden Flammen der Hölle bildete. Der internationale Charakter des Ordens befähigte ihn auch, sich sofort alle Fortschritte zu eigen zu machen, die in anderen Ländern in bezug auf das Drama gemacht wurden, und so haben sie gerade wie die englische Tragödie des Jahrhunderts es auch verstanden, durch Anpassen an die Zeit und den Zeitgeschmack, den innigsten Zusammenhang zwischen ihrer Bühne und den Zuhörern herzustellen. Sie konnten verblüffend aktuell sein, so wenn sie, wie in Hildesheim 1631 in einer Komödie Tilly und den König von Schweden auf die Bühne brachten und haben andererseits auch Possen und Fastnachtsspiele von der Darstellung nicht ausgeschlossen. In einer späteren Zeit haben sich auch die anderen katholischen Orden, soweit sie sich der Jugenderziehung widmen, die Bühne zu eigen gemacht. Die Benediktiner in den Stiften Wiblingen, Ochsenhausen, Zwiefalten, Ehingen, Neresheim, Elchingen, die regulierten Chorherren im Stift Wengen bei Ulm u. a. Im Stift Wengen hat man es in der Aktualität den Jesuiten gleichgetan. Der Prälat Gregor Trautwein hat 1738 den noch lebenden Grafen Bonneval, 1739 den Herzog von Ripperda auftreten lassen.



Adrian van der Werff: Sophonisbe
Gemälde im Fitzwilliam-Museum in Cambridge

Das Repertoire des Schultheaters, das vom klassischen antiken Schauspiel ausging, hat sich die Pflege desselben in außergewöhnlicher Weise angelegen sein lassen und dadurch

ein Element auf der Bühne heimisch gemacht, das dem Volke fremd war und fremd blieb. Die Schüler spielten lateinisch wie im Collegium Carolinum und der Nikolaischule in Leipzig. In Danzig traten die Schüler seit 1560 alljährlich mit einem lateinischen Stücke des Terenz und daneben einem deutschen Drama vor das Publikum. In Straßburg, dessen Akademie wohl das bedeutendste Schultheater auf deutschem Boden besaß, wurden jährlich zur Zeit der Johannesmesse Schauspiele in lateinischer oder griechischer Sprache aufgeführt. Auch in Cassel spielten die Zöglinge der Ritterakademie unter Landgraf Moritz Sophokles' Antigone in der Ursprache und versuchten sich sogar in den sechssprachigen Dramen, die aus der Feder des Landgrafen geflossen waren. Daneben haben die Schulen die religiösen Stoffe nicht vernachlässigt, sie scheinen, soweit ein Überschlag möglich ist, mindestens noch die Hälfte aller Aufführungen gebildet zu haben. Das Schuldrama dieser Periode geht in ziemlich frostiger und gelehrter Weise auf Sittlichkeit aus und das wäre bei den erzieherischen Zwecken, die der Schulbühne zugrunde lagen, eben kein Wunder, begegnete man nicht so oft unter diesen Aufführungen Stücken, die nach modernen Begriffen auf ein Schultheater zu allerletzt gehören würden. In Biel im Kanton Bern spielen die Stadtschüler auf Veranlassung von Funckelin 1562 die Geschichte von Sodom und Gomorra; in Lübeck wird 1629 von den Schülern ein Stück in plattdeutscher Sprache von der Hahnreierei aufgeführt. Im Ulmer Gymnasium außer Sodom noch die Geschichte von Joseph und Potiphars Weib und Judas und Thamar zur Darstellung gebracht.

Ob die pädagogische Wirkung am Ende doch nicht ganz so war, wie man gehofft hatte? In Hildesheim schreibt 1603 Joachim Oppermann in sein Tagebuch, daß die Knaben durch das Komödiespielen nur frech und mutwillig werden und das Saufen und Fressen lernen. Jedenfalls ist nach dem Dreißigjährigen Kriege eine bedeutende Abnahme der Schultheater zu bemerken. Nur an einzelnen Orten wie Göttingen, Rudolstadt, Gera, Zittau, Weimar, Lissa, Breslau wird noch fleißig agiert. Die Schauspiele des Schuldirektors Christian Weise, die zu pädagogischen Zwecken abgefaßt waren, sind auch außerhalb Zittaus in Sachsen weit und breit aufgeführt worden, wozu vielleicht auch ihre der allerneuesten Geschichte entlehnten Stoffe Masaniello, Marschall d'Ancre, Carl I. von England einladen mochten. In Breslau sind die Dramen der dichtenden Schlesier Lohenstein und Gryphius von den Schülern des Elisabethanums gespielt worden. In Weimar pflegte die Schule im 17. Jahrhundert die Christkomödie mit Umherziehen in den Straßen und Häusern, was sich als „Sternsingen" in den Volksgebräuchen der Landbevölkerung in vielen Gegenden Deutschlands bis in das 19. Jahrhundert hinein behauptet hat. Weit größer als in Deutschland war die Rolle des Schülertheaters in England, wie es im 16. Jahrhundert zu einer öffentlichen Einrichtung geworden war, die in ihrer Gemeinschädlichkeit bereits 1569 von puritanischer Seite gebrandmarkt wurde. Die Schüler, die zu den Zeiten der Königin Elisabeth in London, in Whitefriars öffentlich auftraten, machten den professionellen Schauspielern starke Konkurrenz. Für das englische Wesen ist es bezeichnend, daß, wie später, wenn die Marine Matrosen brauchte, man die ersten besten jungen Leute auf

der Straße aufgriff und sie zum Dienst preßte, man auch im 16. Jahrhundert die jungen Schüler gegen den Willen ihrer Eltern zwingen konnte, Schauspieler zu werden.

Wie die Schuljugend das Bürgertum in der Ausübung der Schauspielkunst zurückdrängte, so ist sie selbst sehr bald von den Berufsschauspielern beiseite geschoben worden. Das Mittelalter besaß Mimen und Possenreißer, von eigentlichen Schauspielern hören wir nur vereinzelt und ziemlich spät. Die Kirche stellte sich ihnen feindlich gegenüber, sodaß Thomas von Aquin sich bemüßigt sah, in seiner Summa die Moralität des Schauspielerberufs zu untersuchen und zu dem Schlusse kam, ihn für erlaubt zu erklären, wenn nicht ganz besonders erschwerende Fälle vorlägen. In den Haushaltungsbüchern des Herzogs von Orléans erscheinen 1392/93 Zahlungen für Schauspieler, die sich in seinem Gefolge befanden. In England sind Berufsschauspieler seit 1464 nachzuweisen. In Béthune kann man seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts zwei Truppen von Schauspielern unterscheiden, die sich aus den dortigen Bruderschaften herausgeschält zu haben scheinen. In Frankreich bilden sich seit der Mitte des 16. Jahrhunderts überall Banden wandernder Schauspieler, die die lokalen Bruderschaften verdrängen. Das erstemal, daß zusammenreisende Schauspieler genannt werden, ist die Erwähnung, daß solche 1545 im Poitou umherzogen und im Juli d. J. vierzehn Tage hintereinander in St. Maixent Aufführungen von Mysterien und Farcen veranstalteten. Die ersten Schauspielerkontrakte sind 1552 in Draguignan unterzeichnet worden. Etwa ein Jahrhundert später zählte Chappuzeau in Frankreich 1674 10 bis 12 Wandertruppen. In Spanien muß es außerordentlich früh einen Stand von Berufsschauspielern gegeben haben, die ihr Gewerbe im Umherziehen ausübten. Sie werden schon in einem Gesetz von 1534 erwähnt. Nach Pellicer hätten sich um 1636 allein gegen 300 Truppen wandernder Schauspieler auf dem Boden der Pyrenäenhalbinsel gehalten. Soweit man in Deutschland von berufsmäßigen Schauspielern sprechen kann, treten sie zuerst in Kaufbeuren hervor, wo sich eine Schauspielerinnung bildete, über die die ältesten Nachrichten aus dem Jahre 1570 stammen. Den



Der König Melchior
Kupferstich von M. Merian nach Bellangé. (M. 33)

Anstoß zur Bildung eigener Truppen empfing Deutschland vom Ausland, von Italien und England, die in diesem Jahrhundert häufig größere und kleinere Banden in unsere Heimat gesandt haben. Die Italiener kamen zuerst. Sie sind schon 1549 in Nördlingen, 1551 in Nürnberg nachzuweisen und erscheinen seit 1562 in großer Anzahl am Kaiserhofe in Wien. Herzog Wilhelm von Bayern berief sie 1569 an seinen Hof. Im gleichen Jahrzehnt begeben sich 1574 italienische Schauspieler an den Hof nach Madrid, 1577/78 an den Hof der Königin Elisabeth von England. Nach Frankreich zog sie Heinrich III., dem der italienische Geschmack von der Mutter her im Blute saß.

Englische Komödianten sind über die Niederlande und Dänemark nach Deutschland eingewandert. Der erste deutsche Fürst, der sich eine ihrer Truppen kommen ließ, war 1586 Kurfürst Christian II. von Sachsen, der sich Thomas King und seine Gesellschaft aus Kopenhagen verschrieb. Herzog Heinrich Julius von Braunschweig, Landgraf Moritz von Hessen, Kurfürst Johann Siegismund von Brandenburg sind diesem Beispiel gefolgt und haben mitunter jahrelang englische Schauspieler in ihren Diensten gehabt. Süddeutschland ist von ihnen überschwemmt worden und bis um das Jahr 1650 herum waren die englischen Komödianten in Frankfurt a. M., Regensburg, Ulm, Augsburg, Stuttgart, München, Heidelberg, Köln, Graz, Passau usw. häufig und gern gesehene Gäste. Das Beispiel, das diese Truppen gaben, der glänzende Aufzug, in dem sie sich gefielen, ihre pekuniären Erfolge, fanden schnelle Nachahmung in Deutschland und haben den Anstoß zur Bildung deutscher Truppen gegeben, waren die englischen Komödianten doch ohnehin darauf angewiesen, ihre Zahl durch deutschsprechende Mitglieder zu ergänzen, ja wir wissen, daß späterhin sogenannte englische Truppen vorwiegend aus Deutschen bestanden haben.

Der Einfluß, den die ausländischen Schauspieler und die nach ihrem Beispiel sich bildenden deutschen Truppen äußerten, hat sich in nachhaltiger Weise geltend gemacht. Einmal hat das gewerbsmäßige Theaterspiel den Charakter der Bühne völlig geändert. Sie diente im Mittelalter vorzugsweise der Erbauung, bei besonderen Gelegenheiten in besonderer Weise gehandhabt. Das hört auf. Sie wird eine stehende Einrichtung, die nur noch zum Vergnügen bestimmt ist. Die fremdländischen Truppen brachten ferner in ihrem Reportoire eine Flut undeutscher Stoffe auf die deutsche Bühne und vollendeten damit, was das Schultheater mit den klassischen Motiven begonnen hatte. Schließlich hat der Stand der Berufsschauspieler, in dem die Wendung zum Individualismus so gut zum Ausdruck kommt wie in allen anderen Regungen der Kultur dieser Zeit, der Seele der Bühne ein anderes Gepräge verliehen. Soweit sich das feststellen läßt, kann man sagen, daß das Mittelalter eine Schauspielkunst im heutigen Sinne nicht besaß. Von Spiel in Miene und Gebärde, von Sprachtechnik war keine Rede, die Schauspielkunst wird erst dem Berufsschauspieler verdankt. Indem er sie ausbildete, mußte er sich der starken Wirkung bewußt werden, die er auf den Zuschauer ausübte und der Erfolg, den er seiner Person, seiner Kunst zuschreiben durfte, mußte ihn dazu bringen, sich über das Werk zu stellen, dem er dienen sollte. Im Mittelalter tritt der Darsteller hinter seiner Rolle zurück, in der Neuzeit verschmilzt er mit ihr und bildet aus der eigenen Natur und der Dichtung

ein neues Kunstwerk. In der kecken Siegesgewißheit des jugendlichen Eroberers, der seiner Geschicklichkeit und Begabung die Besitzergreifung einer neuen Welt verdankt, hat der Berufsschauspieler des 16. Jahrhunderts sofort auch nach Kränzen gegriffen, die noch höher hingen. Er begnügte sich nicht mit der Wiedergabe einer vom Dichter geschriebenen Rolle, er gestaltete die ganze Partie selbst aus eigenem und gelangte so dazu, statt Stücke zu lernen, sie zu improvisieren, die Erfindung dem Augenblick und seiner Gunst zu überlassen. Auf diese Weise entstand die italienische Commedia dell' Arte, eine Schöpfung des 16. Jahrhunderts. Sie spielt, unter feststehenden Typen, wie die klassische Komödie der Griechen und Römer und begnügt sich damit, den Gang der Handlung vorher festzulegen, während sie den Dialog dem Zufall und der natürlichen Begabung der Mitspielenden überläßt. Sie hat auf der deutschen Bühne bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein nachgewirkt und es bedurfte eines langjährigen Kampfes, um sie zugunsten der Dichter wieder zu beseitigen.



Der König Kaspar
Kupferstich von Merian nach Bellangé. (M. 34)

Im 16. Jahrhundert vollzieht sich die Entwicklung des Dramas in innigstem Zusammenhang mit den drei Klassen seiner Darsteller. Der bürgerliche Mittelstand, der seine Verkörperung in den Meistersingern fand, die Schule und der Stand der Berufsschauspieler haben in gleicher Weise auf sie gewirkt. Die Wahl der Stoffe, die Handhabung der dramatischen Technik, die Führung des Dialogs sind durchaus abhängig von dem Personale, in dessen Hände der Dichter seine Schöpfung legt oder für das er sie bestimmt und es kann kein Zweifel darüber sein, daß, wenn es hier einen Wettbewerb gilt, der Berufsschauspieler die Palme davongetragen hat. Hans Sachs und Shakespeare in einem Atem nennen, hieße beiden unrecht tun und doch verkörpern sie im gleichen Zeitalter zwei Höhepunkte der Entwicklung. Der eine den der bürgerlichen Meistersängerbühne, der andere den des Berufsschauspiels.

Indem wir von dem Berufsschauspielertum sprechen, halten wir uns gegenwärtig, daß noch immer als Regel alle Rollen von Männern gespielt werden, auch die weiblichen.

Auf dem Schultheater war das beinahe selbstverständlich, so daß Fritz Platter in seinen Erinnerungen davon erzählt. Es geschah aber auch auf der Meistersängerbühne und unter Berufsschauspielern. Als man 1552 in Biel Jakob Funckelins Esther aufführte, fiel dem Tischlergesellen Hans Locher von Solothurn die Titelrolle zu. In Nürnberg spielte der Bürstenbinder Perschla eine Jungfrau so gut, „daß es ihm keine Weibsperson zuvor tat". Daß 1554 im Engadin bei der Aufführung von Durich Campells ladinischem Drama Judith die Titelrolle und die Dienerin von ehrbaren Frauen gespielt wurden, blieb eine Ausnahme. Als Regel sind bis 1650 auf der deutschen Bühne nur Männer aufgetreten. Der erste Prinzipal, der „rechte Weibsbilder" in seiner Truppe hatte, war 1653 Joris Jollifous, einer der letzten englischen Komödianten auf deutschem Boden, damals in Straßburg im Elsaß, dem also das Verdienst zufällt, eine Einrichtung, die man in seiner Heimat nicht dulden wollte, nach Deutschland verpflanzt zu haben. Die ersten deutschen Berufsschauspielerinnen waren Frau Velthen, die Frau des bekannten Direktors, ihre Schwester die Baumbacherin und Sarah von Boxberg. Auch als die Frau sich das Recht auf den Schauspielerberuf erworben hatte, haben die Männer nicht aufgehört, auf ihrem allereigensten Gebiet in Wettbewerb mit ihr zu treten. Der in Prag 1703 geborene Johann Joseph von Brunian trat in der Bremerschen Truppe unter großem Beifall als Mamsell Brunner auf, ehe er in das Fach des Hanswurst überging. Auch der berühmte Friedrich Ludwig Schröder spielte noch 1774 in Singspielen und Gesangspossen weibliche Rollen.

Unter den Vorwürfen, welche die englischen Puritaner gegen das Theater richteten, spielte der, daß die Schauspieler in Frauenkleidung aufzutreten pflegten, eine Hauptrolle. Ein anonym erschienener Traktat gegen die Schauspieler, der in London 1625 veröffentlicht wurde, erklärte dieselben als außerhalb des Gesetzes stehend: „denn sie sind Männer, welche ihre Kleidung vertauschen und Frauenkleidung anlegen, ohne welchen Tausch sie manche Teile in ihren Stücken nicht spielen könnten. Der Herr aber verbietet Deuteronomium 22. 5: Ein Weib soll nicht Mannsgeräte tragen und ein Mann soll nicht Weiberkleidung antun, denn wer solches tut, der ist dem Herrn, Deinem Gott, ein Greuel, denn dieser Kleidertausch macht die Männer weibisch und die Weiber männisch, wie viele bezeugen könnten, wenn sie wollten, manche bekannt haben und der Himmel weiß." Der Puritaner Prynne, der in seinem Histrio-mastix von 1633 wohl die schärfste Verurteilung des Theaters geschrieben hat, die je aus der Feder eines Zeloten geflossen ist, brandmarkt diese Verkleidung als ein Kennzeichen der Sodomie: „Sodomie wird veranlaßt durch Spielen in weiblichen Kleidern, durch das Tragen von langem gescheiteltem Haar und Liebeslocken. Sodomiten kleiden ihre Ganymede in weibliche Kleider und veranlassen sie, ihr Haar zu kräuseln, Perrücken zu tragen und Locken." Sicher ist, daß alle Frauencharaktere in Shakespeares Dramen Julia, Ophelia, Desdemona, Lady Macbeth u. a. sämtlich von Männern kreiert worden sind. Ben Jonson preist 1616 Richard Robinson den Frauenspieler in Shakespeares Truppe und rühmt ihm nach, er verstehe sich besser herauszuputzen als manche Dame. Zur gleichen Zeit waren Salomon Pavy, Stephen Hammerton, Field

als Darsteller weiblicher Rollen berühmt. Samuel Pepys, dessen Tagebuch eine so unerschöpfliche Quelle für die englische Kulturgeschichte aus der Mitte des 17. Jahrhunderts ist, sah 1661 den jungen Kinaston auf der Bühne und bemerkt, daß er in Frauenkleidern das schönste Weib, als Mann aber der hübscheste Mann im Hause gewesen sei. Engländern war die Erscheinung einer Frau auf der Bühne etwas so völlig Unbegreifliches, daß der Reisende Coryate 1608 aus Venedig schreibt: „Ich sah Frauen spielen, ein Ding, das ich noch nie gesehen hatte, und sie führten ihre Rolle mit so viel Grazie, Haltung, Gesten und wie immer passend für einen Schauspieler durch, wie ich es nie bei einem männlichen Schauspieler beobachtet habe." Als 1629 die ersten französischen Schauspielerinnen auf einem Theater in Blackfriars auftraten, entstand ein solcher Aufruhr, daß die Truppe eilends nach dem Kontinent zurückreiste. Für Prynne wurde dies Ereignis zum Ausgangspunkt seiner schon erwähnten Verdammungsschrift des Schauspielerstandes. Er nennt die Schauspielerinnen schamlos, unzüchtig, unweiblich, ungraziös und versteigt sich schließlich zu der Behauptung: Schauspielerinnen sind notorische Huren. Die Königin Henriette, die mit ihren Hofdamen selbst leidenschaftlich Theater spielte, vermerkte solche Urteile sehr übel. Dem unglücklichen Theaterhasser wurden die Ohren abgeschnitten, eine Buße von 5000 £ auferlegt und er zu lebenslänglichem Zuchthaus verurteilt. Erst der Sturz des Königs befreite und entschädigte ihn. Aber die Ohren waren futsch. Indessen ist trotz aller sittlichen Empörung der Versuch, Frauen auf der englischen Bühne auftreten zu lassen, vor der 1642 erfolgten Schließung aller Theater noch einige Male unternommen worden. Man nennt in dieser Zeit eine Mrs. Hughes als die erste englische Schauspielerin von Beruf. Immerhin scheint doch erst die Restauration der Stuarts das Auftreten weiblicher Schauspieler zu einer dauernden Einrichtung der englischen Bühne gemacht zu haben.



Der Buffone Pernia
Gemälde von Velazquez im Prado in Madrid

1656 spielte eine Mrs. Coleman die Janthe in D'Avenants Belagerung von Rhodus. Samuel Pepys sah 1661 zum ersten Male Frauen auf der Bühne. Nach der Überlieferung ist Mrs. Saunderson später verheiratete Mrs. Betterton die erste Frau gewesen, die Shakespeares Frauengestalten verkörpert hat. Zu Wycherleys Zeiten behauptete die Schauspielerin schon ihren Platz im öffentlichen Leben unbestritten und unangefochten. Eine Mrs. Bracegirdle war damals als Heroine berühmt.

Auf der Bühne Spaniens scheinen die Frauen zuerst heimisch gewesen zu sein, wenigstens werden sie in einem Gesetz, das Karl V. 1534 in Toledo erließ, neben männlichen Komödianten in einer Weise erwähnt, die von weiblichen Schauspielern als etwas Selbstverständlichem und Bekanntem spricht. Sie haben in Spanien sich auch sofort der Rollen jugendlicher Liebhaber bemächtigt, so daß ihnen 1608 verboten wurde, den Amadis zu spielen. Im 17. Jahrhundert war Franziska Balthasara, die zur Truppe Heredias gehörte, in Hosenrollen besonders ausgezeichnet, ebenso wie Maria de Navas, die 1687 in Valencia debütierte, am besten spielte, wenn sie als Mann auftreten konnte.

Auf der französischen Bühne, auf die sie sich doch schon im 16. Jahrhundert wagte, blieb die Erscheinung der Frau noch lange eine Ausnahme. Marie Venier, Demoiselle Laporte gehört zu den ersten, die auf der Bühne Fuß faßten. Marolles schreibt 1616 von ihr: Alle Welt bewunderte sie. Deswegen hörten die Männer aber noch nicht auf, in Frauenrollen aufzutreten, Dame Perrine z. B., die mit anderen Komikern ein komisches Trio bildete, war eine Rolle, die von einem Manne gespielt wurde, wie ja noch 50 Jahre später mehrere der komischen Rollen in Molières Lustspielen von Männern kreiert worden sind. Béjart spielte zum ersten Male die Mme. Pernelle, Hubert die Mme. Jourdain und Philaminte, Baron die Liebe in Psyche. Selbst in Frankreich haben die Frauen ihr Herrenrecht auf der Bühne erst verhältnismäßig spät durchgesetzt. So waren Oper und Ballett bis 1681 ausschließlich Männern vorbehalten, und erst nachdem in einem Hofballett dem Triumph der Liebe von Quinault und Lully die Dauphine u. a. Damen des höchsten Adels mitgewirkt hatten, wurden bei der Wiederholung im Opernhaus Damen hinzugezogen, die kamen, sahen, und nicht wieder gingen.

In Italien haben die Frauen die Bühne bereits im 16. Jahrhundert betreten, aber sie haben hier dauernd mit kirchlichen Verboten zu kämpfen gehabt. Die im Ausland gastierenden italienischen Truppen übten durch die Mitwirkung von Frauen eine große Anziehungskraft auf das Publikum aus, die 1604 gestorbene Isabella Andreini war eine Berühmtheit geworden. Im Inland wurde es ihnen nicht so gut. In Florenz erlaubte der Großherzog Cosimo III. den Frauen zwar in der Oper zu singen, untersagte ihnen aber die Mitwirkung im rezitierenden Drama. In Rom verbot Papst Sixtus V. 1588 ihnen überhaupt das Auftreten auf der Bühne. Für den Kirchenstaat ist es bis 1798 bei diesem Verbot geblieben, denn daß 1671 im Teatro Tordinona unter den Auspizien der Königin Christine von Schweden Frauen mitspielten, war eine kurze Ausnahme, die nach dem Regierungsantritt Papst Innocenz' XI. alsbald wieder aufhören mußte. Erst seit 1798 duldete Rom dauernd Frauen auf der Bühne. Angelica Catalani hat zu den ersten gehört,

die von der Erlaubnis Gebrauch gemacht haben. Der Kirchenstaat bildete immerhin die einzige Ausnahme in der Strenge, mit der er die weiblichen Berufsschauspieler von seinen Bühnen ausschloß. Überall anderswo, auch im puritanischen England ist ihre Mitwirkung seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Einrichtung geworden, an deren Selbstverständlichkeit kein Anstoß mehr genommen wird. Seit dieser Zeit haben sie den Schwerpunkt des Theaters völlig nach der Seite des Erotisch-Sexuellen hin verschoben und seine Tendenz so von Grund aus geändert, daß zwischen der mittelalterlichen und der modernen Bühne ein unüberbrückbarer Abgrund klafft.

Die Bühne dieser Zeit des Übergangs, die vom Passionsspiel zum Kunstdrama hinüberführt, aus den Händen der Dilettanten in die von Berufsschauspielern gleitet, bewahrte auch im Kostüm einen transitorischen Charakter. Auf der einen Seite wurzelt sie fest in der Tradition, die eine nun schon Jahrhunderte währende Bühnenkunst geschaffen hatte, auf der anderen bringt sie auch in der Kleidung den individualisierenden Zug zur Geltung, der ihr im allgemeinen anhaftet. Wir sahen schon, daß sich im Passionsspiel bestimmte Typen des Kostüms als feststehende eingebürgert hatten. Dazu gehören die Gewänder Gottvater, Christus und Maria, die Kleider von Engeln und Teufeln, königliche und andere Anzüge. Wenn die dramatischen Autoren aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sich mit dem Kostüm beschäftigten, so begnügen sie sich mit derartigen ganz allgemeinen Angaben. Joh. Heros im Irdisch Pilgerer, Nürnberg 1562 gibt z. B. an: „Der König und sein Hoffgesind all bekleidet nach gewöhnlicher Art.“ Hans Sachs spricht von „königlichen Gewand“ oder ordnet an: „Frau Glück hochprechtig wie ein kaisserin“ zu kleiden. „Stulticia als ein künigin“ auftreten zu lassen. In seiner Griseldis kompt die Heldin „fürstlich geklaid.“ Wo die Texte nichts über das Kostüm sagen, können wir, und Max Herrmann hat das schon betont, aus diesem Schweigen den Schluß ziehen, daß die Tradition so fest begründet war, daß der Dichter sich Angaben ersparen konnte. In den biblischen Stücken sind die Angaben: Habitus prophetalis, patriarchalis, apostolicus stehende. Dürfen wir nach den Zeichnungen in der Handschrift von Jacob Ruof: der Weingarten des Herrn von 1539, urteilen, so trugen die Apostel lange Talare und darüber Mäntel, während die Propheten eine Art Kaftan anhaben, der kürzer ist als das ähnliche Kleidungsstück der Apostel und darüber ärmellose Überröcke. Val. Boltz fügt zu diesen Typen in seiner Tragikomödia S. Pauls Bekehrung Basel 1546 noch das „Phariseisch kleid“. Außer diesen von der mittelalterlichen Bühne übernommenen, durch lange Tradition allen Zuschauern bekannten Typen bediente sich die Bühne des 16. Jahrhunderts der Attribute in ebenso ausgiebiger Weise, wie der Symbole. Hans Sachs in seiner Stulticia mit ihrem Hofgesind 1532 macht die Torheit durch eine Narrenkappe kenntlich, Lieb ihr selb durch einen Spiegel, Schmeichlerey durch einen Fuchsschwanz, Fasnacht durch Frauenkleider voll Schellen usw. Shakespeare läßt das Gerücht im zweiten Teil von König Heinrich IV. in einem Kleide auftreten, das ganz mit Zungen bemalt ist. Niemand (Nobody) erscheint bei Ben Jonson in Hosen, die am Hals beginnen (no body) Sebastian Westcotts Eitelkeit 1577 in Rock, Hosen und Hut, die über und über mit Federn bedeckt

sind. Außer diesen dem Mittelalter angehörigen Zügen bewahrte die Bühne auch die Vorliebe der Passionsspiele für die Pracht, selbst dort, wo sie sich auf Kosten der Wahrheit geltend machte. Serlio berichtet von einer Aufführung in Urbino, wo die Hirten in Gold- und Seidenstoffen auftraten, mit Fellen behängt, die den kostbarsten Pelztieren angehörten. Giraldi Cinthio macht es 1553 in seinen Discorsi den Darstellern zur Pflicht, die Aufmerksamkeit der Zuschauer durch auffallend reiche Kleidung auf sich zu lenken. Leone de Sommi im dritten Dialog seiner Gespräche über die Bühne läßt Veridico sich ebenfalls dahin äußern, daß er seine Schauspieler immer so schön angekleidet habe, wie es ihm möglich gewesen sei, denn davon hänge der Erfolg der Komödien und mehr noch jener der Tragödien ab. „Ich würde keinen Anstand nehmen," sagt er, „einen Diener in Samt und farbige Seide zu kleiden, vorausgesetzt, daß sein Herr Stickerei und Gold trüge." Weiterhin äußert er, man solle bei der Inszenierung antiker Tragödien sich die antiken Gewandstatuen zum Vorbild nehmen, aber auch diese Stoffe so kostbar wählen, wie man sie bekommen könne, um so mehr, als sie ja nicht zerschnitten zu werden brauchten. Nach diesen Ideen hat sich das italienische Theater des 16. Jahrhunderts gerichtet. Als man 1570 in Viterbo die Tragödie Giocasta aufführte, erschien die Justitia in Goldbrokat, die feindlichen Brüder mit Edelsteinen und Federbüschen auf den Helmen. Man ließ, um nur ja keine Gelegenheit zur Prachtentfaltung vorübergehen zu lassen, fürstliche Personen auf der Bühne mit großem Gefolge von Statisten auftreten, die sämtlich reich und prächtig gekleidet waren. Als man in Vicenza 1585 König Oedipus spielte, erschien der König mit 28, Jokaste mit 25, Kreon mit 6 stummen Begleitern. Im ganzen befanden sich 108 Personen auf der Szene, auf der nur die wenigsten etwas zu tun hatten. Der Luxus der Ausstattung war so groß, daß Trissino sich schon im Beginn des Jahrhunderts gegen ihn gewandt hat. Nicht nur in Italien, auch in Spanien muß er bei manchen Truppen einen hohen Grad erreicht haben, da sich unter den Edikten, welche die 1644 gestorbene Königin Isabella hatte entwerfen lassen, auch eines befand, das den Kleiderluxus der Schauspieler, namentlich das Tragen von Goldstoffen und Goldstickereien einschränken sollte. Ferner dürfte es ihnen nicht länger erlaubt sein, das Kostüm während der Vorstellung zu wechseln. Auch die deutschen Schulen haben sich dieser Tendenz, die im Kostüm möglichst nach dem Prächtigen strebte, nicht entzogen. Bei den Aufführungen der Dortmunder Schulen 1544 ist von Samtkleidern, Gold und Silber die Rede, ja die dramatischen Aufführungen des Gymnasiums in Straßburg im Elsaß haben den Luxus in der Kostümierung auf eine Höhe getrieben, daß die Finanzen der Schule ernstlich darunter litten und die Spiele einige Jahre ausgesetzt werden mußten. 1598 wurde die Medea so glänzend ausgestattet, daß die finanzielle Bedrängnis, wie Jundt berichtet, aufs höchste stieg. Das hinderte nicht, daß 1611 König Krösus den Scheiterhaufen in einem goldgewirkten Mantel bestieg, den der Darsteller nachher in das Kostümmagazin der Schule stiftete. Der Danziger Martin Gruneweg, geb. 1562, erzählt in seinen Erinnerungen von seinem eifrigen Mitwirken bei den Aufführungen, zu denen ihn sein Stiefvater stets herausputzte: „der herre kleidette mich alczeitt mit eigener hand an und sehr

köstlich das ich in kleinöttern alle andere übertraf". Da begreifen sich die Klagen, die Joachim Oppermann in Hildesheim 1603 seinem Tagebuch über das Theaterspielen der Jugend anvertraute: „Zu diesem was gehet für Uncost darauff? Da muß man newe scepter newe Kronen, Fittiche, Schein, Maskeraden larven haben, da müssen die Eltern, Herren oder frawen große mühe haben, Ehe sie ihnen die Kleid, die Ketten und anderen



Titelblatt zu einem Trauerspiel. Kupferstich von Abraham Bosse. (D. 1115)

Schmuck verschaffen. Da steht man in steten Sorgen, es werde etwas verlohren, genohmmen, verwahrloset, verderbt, geborgt, besudelt, zerbrochen ist eitel mühe und arbeit. Die ganze Stadt wird wach gemacht." Als die Schüler in Berlin 1629 eine Komödie gespielt hatten, äußerte sich der Kurfürst Georg Wilhelm sehr ungehalten darüber zu den Ratsherrn, weil die Schüler sich mit goldenen Ketten herausgeputzt hatten: „Damit die wenige güldene Ketten so vorhanden", schreibt er, „ganz zur Unzeit gesehen würden, haben sich die eurige Scolaren durch das Verlauben Komödie zu spielen, damit behangen und auf der Gassen spiegeln müssen, dem Soldaten ein Appetit zu machen."

Am höchsten scheinen Pracht und Verschwendung in dieser Periode auf der englischen Bühne getrieben worden zu sein, die ja unter den Regierungen der Königin Elisabeth und Jacob I. ihre Epoche der größten Blüte erlebte. Die ausländischen Reisenden, welche damals England besuchten, 1596 Prinz Ludwig von Anhalt, 1617/18 der Italiener Busino staunen über die Pracht der Bühnenkostüme. Dieselben konnten sich um so weniger mit Imitationen begnügen, als man ja bei Tage spielte und keine künstliche Lichtquelle Schäden mitleidig zu verhüllen imstande war. Thomas Platter berichtet 1590, daß die schöne Garderobe verstorbener Kavaliere an die Bühnen verkauft wurde. Nicht genug damit, die Staatsgewänder der englischen Herrscher, die im Tower aufbewahrt wurden, sind für Theateraufführungen in Anspruch genommen worden. Ein College in Cambridge wollte eine Tragödie spielen, wahrscheinlich Richard III. von Thomas Legge, und da es dazu fürstliche Kleider brauchte, die nirgendwo zu finden seien als im Tower, so forderte es sie. Im Januar 1594 schrieb Thomas Nevil, der Vizekanzler der Universität Cambridge an den Lord Chamberlain in einer ähnlichen Angelegenheit. Es ist wohl möglich, daß diese Bitten gewährt wurden, denn als Carl II. den Thron bestiegen hatte und Davenants Liebe und Ehre aufgeführt werden sollte, lieh der König seinen Krönungsanzug dem Schauspieler Betterton für die Rolle des Prinzen Alvaro, während sein Bruder, der Herzog von York, den seinen dem Schauspieler Harris für den Grafen Prosper und Lord Oxford ihn für die Rolle des Lionel dem Schauspieler Price borgte. Für die englische Bühne in der Shakespeare-Zeit besitzen wir in dem Tagebuch des Theaterdirektor Philip Henslowe und den Papieren von John und Edward Alleyn, welche die Jahre 1591 bis 1609 umfassen, eine Quelle, die uns in außerordentlich interessanter Weise über das Kostüm unterrichtet, das in jenen Jahren auf der Londoner Bühne getragen wurde. Hinsichtlich der Preise ist zu beachten, daß sie, um den heutigen Geldwert zu ergeben, (d. h. den vor dem Kriege) mindestens mit 5 multipliziert werden müssen. Dauernd werden nur die köstlichsten Stoffe genannt: Seide, Samt, Taffet, Goldbrokat, so daß die bloßen Stoffe für die Kostüme zu Chettles Drama Kardinal Wolsey im Jahre 1601 £ 200 kosten. Das Kleid für Mr. Frankford in Heywoods A woman killed with kindness belief sich nach heutiger Währung auf etwa £ 40. 1599 betragen die Auslagen für Taffet und Seide für die Kostüme im Stück Die sieben weisen Meister £ 38. Die beiden Alleyn kaufen 1591 von John Clyffe einen Rock von schwarzem Samt mit Ärmeln gestickt in Silber und Gold, eingefaßt mit schwarzer goldgestreifter Seide für £ 20. 10. 0. Weiße, aschfarbige, rosa Seide, rotes und schwarzes Tuch, Damast und Sammet für Röcke, Wämser und Hosen, dazu Gold- und Silberspitze, oft allerdings auch unechte, kupferne Spitzen, Halskrausen, seidene Strümpfe und anderer Toilettenzubehör summieren sich zu hohen Beträgen. Selbst das ärmliche graue Bettlerkleid für Griseldis kostet nicht weniger als 20 sh, also etwa 100 Mk. gering gerechnet. Henslowes Notizen verraten uns auch, daß diese kostspielige Garderobe für die Schauspieler eine Last gewesen sein muß. Häufig genug, heißt es, daß er Geld dargeliehen habe zum Anschaffen von diesem oder jenem Kleidungsstück, das der Betreffende in

Raten zurückzahlen muß. Sehr oft erscheint das Leihhaus, in dem kostbare Anzüge versetzt waren und ausgelöst werden mußten. Die Rechnungen Henslowes beweisen, daß wenn in Greenes Groatsworth of wit der Schauspieler seinen Anteil am Bühnenapparat auf mehr als £ 200 veranschlagt, diese Schätzung durchaus nicht zu hoch gegriffen ist und sie verraten uns ferner, wieviel größer der Wert war, den man auf den Anzug



Salomon de Koninck. Crösus und Solon. (Ausschnitt)
Gemälde im K.-Friedrich-Museum in Berlin

legte, als auf den Autor der Stücke, die man spielte. Henslowe zahlt einmal für ein Frauenkleid von schwarzem Samt £ 6. 13. 0, das sind 13 sh mehr als der Dichter Heywood Honorar für das Stück empfing, in dem dieses Kleidungsstück gebraucht wurde. Diese Verschwendung im Anzug der englischen Schauspieler wurde sprichwörtlich, denn 1613 schreibt der deutsche Olorinus gelegentlich: „Da wird ein solcher

Pracht gesehen, daß sie (die Jugend) einhergehen wie die englischen Komödienspieler im Theater."

Das Tagebuch Henslowes läßt ferner in den Ausdrücken, die es für die einzelnen Kleidungsstücke braucht, erkennen, daß es sich um solche der damaligen Zeitmode handelt. Reifröcke, Wams, Kamisol, Hosen, Halskrausen, Mäntel erscheinen immer wieder, und die große Rolle, die der Besatz mit Metallspitzen und die Stickerei spielen, erinnern daran, wie kostbar damals die Mode im Anzug beider Geschlechter war. Daß man im allgemeinen im Kostüm der Zeit auftrat, geht auch aus den szenischen Bemerkungen hervor, die sich gelegentlich in den Texten finden. Bei Hans Sachs soll der aussätzige Markgraf Hato mit „schlafthauben Klepperlein und Mantel" auftreten, der Buhler in der Stultitia: „fein stolz in spanisch Kappen und federn." Im 5. Akt der Griseldis läßt er dem alten Vater „ein schauben" anlegen. In Johann Kolros „schön spyl von fünferlei Betrachnussen" 1532 in Basel öffentlich aufgeführt, kommt ein schöner Jüngling „auf das allerhüpschest nach der Welt gekleidet und angetan." 1570 verordnet Jonas Bitner bei seiner Übersetzung der Menächmen des Plautus: „darzuo hat er auf dem parett Ein hüpschen Kranz angenähet," hat also in seiner Idee nicht das klassische sondern das Kostüm seiner Tage vor Augen. Joachim Greff in der Vorrede zu Plautus' Aulularia spricht von Kleidern eines alten Mannes, eines alten Weibes, eines jungen Gesellen, eines schönen jungen Weibes, weiter sind etliche gekleidet als Knechte usw., verlangt also nicht historische Treue, zumal die so Gekleideten ausdrücklich als Beispiele für das Leben wirken sollen. Als Frischlin 1585 daran ging, seinen Julius Redivivus am württembergischen Hof aufführen zu lassen, schreibt er am 20. April dieses Jahres an den Sekretär Melchior Jäger: „Was Eobanum betrifft (den er selbst spielen wollte) versicht er sich werd illustrissimus mit einem Gedenkkleid lustig machen, damit er sich wiederum auf gut Teutsch und württembergisch desto füglicher mag bekleiden und aus der Grainerischen und welschen Manier in ein württembergisch Kleid schlieffen." Er kam eben aus Laibach, wo er sich zwei Jahre aufgehalten hatte und hoffte, der Herzog werde ihm für seine Rolle einen Anzug schenken, den er dann auch im Alltagsleben weiter tragen könne, es kommt also nur das Zeitkostüm in Frage. Felix Platter trägt, als er in Aulularia des Plautus den Lycondas spielt, einen schönen Mantel „so des Schärlin's sun war." In der Hypocrisis des Gnapheus als Gratia „der Herwegenen Dochter Gertrud Kleider," also beidemale das Zeitkostüm. Die Illustrationen von Theaterstücken der Zeit, so die zu Pamphilus Gengenbach spiell von den zehn Altern Basel 1515, desselben Nollhart Basel 1517, den Ambrosius Holbein mit Bildern schmückte, zur Gouchmat 1521, die Zeichnungen, die Niclas Manuel Deutsch zu seinen eigenen Fastnachtsspielen entwarf, die in Zürich bei Augustin Fries in den 40. Jahren erschienenen Ausgaben der Dramen von Jacob Ruof sind sämtlich in der Tracht der Zeit gehalten, in der sie veröffentlicht wurden, und beweisen, daß man der Gewohnheit der Mysterienbühne treu blieb. Indessen so wenig auch ein Zweifel darüber bestehen kann, daß im allgemeinen kein anderes Kostüm als das, was die Zeitmode auch im Leben vorschrieb, auf die Bühne kam, so

deutlich bekundet sich doch schon ein Streben nach einer feineren Differenzierung desselben. Wir haben gesehen, daß schon die Mysterienbühne danach trachtete, die Kostümierung sinngemäß zu gestalten, und wenn sie auch historisches Kostüm weder kannte noch kennen konnte, doch Ansätze erkennen läßt, die auf Bestrebungen hinauslaufen, die Zeittracht durch Farbe oder Beigabe von Attributen zu individualisieren. Schon bei der Beschreibung der 1504 in Paris gestellten lebenden Bilder war die Rede von „altmodischen" Frisuren, bei dem Hildesheimer Scheveklodt von 1520 gehörten die Kleider einer vergangenen Mode an, in der Maskengarderobe König Heinrichs VIII. wird zwischen tatarischen und irischen Kleidern unterschieden, in der römischen Poenulus-Aufführung von 1513 trugen die Schauspieler fleischfarbenes Trikot, um die Alten nachzuahmen. Kurz, es sind schon im Anfang des 16. Jahrhunderts deutliche Anzeichen dafür vorhanden, daß die Gleichgültigkeit gegen die Richtigkeit des Kostüms auf der Bühne einer Stimmung gewichen ist, die nach dem Sinngemäßen trachtet. Diese Stimmung hängt natürlich auf das innigste mit der gesamten Kultur der Zeit zusammen, in welcher die aus dogmatischer Enge befreiten Seelen mit Jubel eine Welt in geistigen Besitz nehmen, die sie neu entdecken mußten, da sie ihnen bis dahin verschlossen gewesen war. Auch äußerlich wurden sie damals beständig an die weitere Welt gemahnt. Drohend stand der Türke mit seinen asiatischen Horden an den deutschen Grenzen, ein neuer Weg nach Indien war gefunden, das ganze Jahrhundert hindurch hörte die neue Welt jenseits des Ozeans nicht auf, in der Kenntnis der Mitmenschen an Umfang zuzunehmen. Das Interesse an dem fremdartigen exotischen Leben drückte sich zuerst in der Anteilnahme aus, mit der all die Seltsamkeiten der unbekannten Länder entgegengenommen wurden. Was hat Dürer auf seiner niederländischen Reise nicht alles an derartigen Kinkerlitzchen erstanden? Zu diesen gehörten aber in erster Linie Schmuck, Stoffe und Kleider. Max Herrmann wies bereits auf das wachsende Interesse hin, mit dem sich das 16. Jahrhundert den Trachten fremder Länder zuwandte. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erschienen zwölf verschiedene Trachtenbücher in Europa, die kopiert und immer wieder kopiert wurden und schließlich den Anstoß gaben, auch die Trachten der Heimat mit verständnisvolleren Blicken als früher anzuschauen. Ein so lebhaftes Interesse konnte nicht ohne Rückwirkung auf



Musica usata da mascare in Venetia il Carnevale. Hirtenkostüm
Aus Carnevale Italiano mascherato. Venedig, Franz Bertelli, 1642

die Bühne bleiben, bei der ein großer Teil des Erfolges von der Wahl der Kleider abhing. Damals möglicherweise noch mehr als heute, die wir eine Schauspielkunst kennengelernt haben. Das Streben nach einer Differenzierung des Bühnenkostüms in psychologischer Hinsicht, in historischer und ethnologischer Richtung wird denn auch immer stärker, es geht Hand in Hand mit der zunehmenden Bekanntschaft fremdländischer Trachten. Eine psychologische Verfeinerung erkennen wir in der Vorschrift Gianfrancesco Contis der in seiner um 1504 entstandenen Tragödie Theandrothanatos den Erzengel Michael, der den Prolog zu sprechen hat, schwarz kleiden will, weil das der traurigen Veranlassung entspreche. Heinrich Bullinger verlangt in seinem 1533 aufgeführten Spiel von der edlen Römerin Lucretia, daß die Titelheldin „schwarz on allen pracht" auftreten solle. Gengenbach in seiner Gouchmat gibt dem jungen Mann vor der Bekanntschaft mit Circe prächtige nachher aber zerlumpte Kleider. Johann Heros kleidet 1562 Cupido in rot, den Todesboten in „ein lumpets weibskleid" mit Bogen und Köcher. Hans Sachs' Kostümbemerkungen: köstlich, fürstlich geschmückt, fein geputzt, übel gekleidet, armutselig, erbärmlich, weisen in die gleiche Richtung einer sorgfältigen Abstimmung des Gewandes zu der seelischen Verfassung des Trägers. Die Absicht historisch zu wirken, tritt in dem Luzerner Bühnenrodel von 1583 hervor, der genau die gleichen Mittel anwendet wie die Pariser lebenden Bilder oder der Scheveklodt, indem er für die vorchristlichen Personen, z. B. den Patriarchen Jacob vorschreibt: „vff gar allte Manier," Abraham, Isaac und andere: „vff allte vnbekannte Manier." In dem englischen Drama von Jacob und Esau forderte der Verfasser 1568 historisches Kostüm für die Darsteller. In dem Drama Richard II. hat sich der unbekannte Autor, wie Creizenach annimmt, die reichhaltigen kostümgeschichtlichen Angaben in Stowes Chronik zu Nutzen gemacht und den König und sein Gefolge mit Schnabelschuhen ausgestattet, deren Spitzen am Knie mit einer Kette befestigt sind. Merkwürdig ist es, daß auf das antike Kostüm, zu dessen richtiger Ausgestaltung doch schon die Pönulusaufführung in Rom Anläufe nahm, anscheinend wenig Wert gelegt wird. Das ist in der Tat auffallend, einmal weil die große Zahl klassischer und auf klassischen Motiven aufgebauter Stücke doch zu einer archäologischen Kostümtreue auf der Bühne hätte führen müssen und in den Abbildungswerken und Kupfern der römischen Stecher, Material genug vorgelegen hätte, nach dem man sich hätte richten können. In Deutschland tritt die früheste Bemühung darum in Straßburg zutage. Am 17. April 1566 bedankt sich Johann Wurmbser bei den Herren des Rats, „das sie zu dieser gegenwärtigen griechischen Rüstung und Kleidung, die wir sonst nit hätten ins Werk richten können, ihr hilffliche handt geboten haben." 1616 ist man dann in Straßburg schon so weit, bei der Aufführung von Caspar Brülovs Julius Cäsar griechisches und römisches Kostüm zu unterscheiden: „ob wol sonsten kleider vorhanden, seyent dieselben von griechischer art diese aber römisch seyn müssen, daher 85 fl. mehr aufgangen." Wie wenig das aber im Grunde mit einer wirklichen Kostümtreue zu tun hatte, geht am besten aus der Beschreibung der Anzüge hervor, die man 1598 in Straßburg bei einer Aufführung von Euripides' Medea auf der Bühne sah. Darin treten

Matrosen auf „mit weiß hosen und röckle von zwillich," hinter dem Schiff sah man Meergötter: „in blaw schetter röckle (grobe Leinewand) grau haar und blaw stieffel von schetter." Die singend auftretenden Chöre waren in Kohorten zu je sechs eingeteilt, alle mit Kränzen auf dem Haupt, die Kleider in den Farben verschieden, blau, leibfarb, grün, gelbweiß. Der Kriegsgott erschien in einem Aufzug mit Musketieren, Landsknechten und Reitern, dann kamen Klagefrauen in ganz schwarz gekleidet mit langen schwarzen Haaren. Das Leichengefolge in Rotten ganz weiß, einige mit zerrissenen Kleidern, andere in einem Sack Asche auf dem Haupt, schließlich allerhandt teutsche männer als schwaben, sachsen, österreicher. In seinem Personenverzeichnis des Julius Redivivus verlangt Frischlin, daß Cäsar und Cicero in langen Talarmänteln einhergehen sollen, macht also nur ganz ungefähre Annäherungen an die antike Toga. Auf dem ausländischen Theater scheint das antike Kostüm nicht strenger beobachtet worden zu sein, da Lope de Vega sich in seiner neuen Kunst, Komödien zu machen, darüber beklagt, daß die Römer auf der spanischen Bühne Beinkleider trügen und Cervantes, um Anachronismen vorzubeugen es für nötig hält, in den szenischen Anweisungen zur Numantia vorzuschreiben, daß die römischen Soldaten ohne Schießgewehr auftreten sollen. In der Reisebeschreibung, die ein unbekannter Niederländer über seine Reise in Spanien 1655 verfaßte, hält er sich darüber auf, daß Komödien, die in Rom oder Griechenland spielen, in spanischer Tracht aufgeführt werden.

Stärker als nach dem historisch Richtigen macht sich der Wunsch laut nach dem ethnologisch beobachteten Kostüm. Die Luzerner Bühnenrodel sind ein Beispiel, wie weit die Ansprüche darin gingen. In dem von 1545 werden nicht nur für Männer und Frauen jüdische Kleider und Hüte gefordert, von den Hl. drei Königen soll Kaspar arabisch, Melchior tarsisch, Balthasar mörisch gekleidet sein, Pilatus heidnisch kommen. In Bullingers Lucretia von 1533 heißt es, daß „die Pensioner besonders Markus hochprächtig mit Kleidern ja mit fremden usländigen Kleidern angetan" sein sollen und Giraldi Cinthio rühmt 1553, daß bei einer Aufführung des Alidoro die Kostüme der Engländer und Schotten wirksam kontrastierten. In Spanien wünscht Alonso Lopes Pinciano in seiner Philosophia Antigua, Madrid 1596, daß der Anzug der Schauspieler dem Lande und der Zeit angemessen sein solle, in der das Stück spiele, daher müsse der Schauspieler Geschichte studieren. In den Bühnenanweisungen spanischer Stücke aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts findet man denn auch häufig die Kostümvorschrift: gekleidet wie ein Franzose, wie ein Maure usw. Aber diese guten Absichten scheinen nicht immer befolgt worden zu sein, weil Lope de Vega sich beklagt, eine Hauptbarbarei in dem heutigen spanischen Schauspiel sei es, daß ein Türke mit einem Halskragen erscheine wie ein Christ. Die Kostüminventare in den Henslowe-Papieren sind in dieser Beziehung lehrreich. Sie führen zahlreiche Bühnenkostüme auf, die sie nach der Farbe, den Stoffen und den Besätzen unterscheiden. Mit Bezeichnungen, daß man glauben muß, es handele sich um Kleidungsstücke des Zeitkostüms, die in verschiedenen Stücken dienen konnten. Sie kennen aber schon Rollenkostüme, und zwar von antiken: Juno, Neptun, Phaeton, Dido;

von historischen Heinrich V. Wolsey, Tasso, Tamerlan; von ausländischen Janitscharen, Mauren, französische, spanische, Woiwodenkleider, ein Beweis dafür, daß die Ansprüche der Shakespeare-Bühne an die Beobachtung des Kostüms nicht gering waren. In den Kostümentwürfen, die Inigo Jones für eine Maskenaufführung des Hofes skizzierte, befindet sich auch eine, die einen Engländer, einen Irländer und einen Schotten darstellt, und wenn nach J. R. Planchés maßgebendem Urteil auch der Engländer reine Phantasie ist, so scheint der Künstler bei den Iren und Schotten das wirkliche Nationalkostüm vor Augen gehabt zu haben. Wie sehr man anfing, auf das Kostüm zu achten und es passend für die Vorstellung zu verlangen, geht aus den Erinnerungen Martin Grunewegs hervor, der über eine Aufführung des Johannes Huß, welche die Kürschner 1572 in Danzig veranstaltet hatten, schreibt: „es waren sehr viele perschonen darinnen und keine recht bekleidett, diweil es da ein geistlichst conzilium mußte haben, in welchem vonnöten waren bischopffe, kardinål, menigerley münche welche den beltzern schwer auszumachen waren. Darume legten sie auch wenig danck ein.“ Also nur der Umstand, daß das Kostüm nicht richtig beobachtet worden war, führte zu einem Mißerfolg der Vorstellung. Der Luzerner Bühnenrodel von 1583 stellt in dieser Beziehung den Übergang dar von der alten zur neuen Zeit. Seine Kostümvorschriften halten zwar noch an dem Hauptfaktor der mittelalterlichen Passionsspiele fest, der Pracht, sie gehen aber schon stark auf die historische, ethnologische und psychologische Differenzierung der Trachten im einzelnen aus. Es soll nicht nur alles „kostlich“ „reichlich“ sein, sondern auch „vff alte vnbekannte Manier,“ „seltzam,“ „vff frömbde Manier“ usw. Es werden nicht nur jüdische und heidnische Kleider verlangt, es wird auch großer Wert darauf gelegt, die Unterschiede in der sozialen Stellung durch Abweichungen im Kostüm deutlicher herauszuarbeiten. Die Ismaheliten, die den Joseph kaufen: „sond bekleidt sin alls türkische Koufflüt“ Herodes „sol weder jüdisch noch heidnisch bekleidt sin frömbder Manier doch meer jüdisch,“ kurz, wenn all die Forderungen des Regisseur Cysat, die er in diesem Denkrodel niedergelegt hat, haben erfüllt werden können, dann hat der Garderobier eine staunenswerte Leistung vollbracht. Mag das nun der Fall gewesen sein oder nicht, daraus, daß eine so lange Liste von großenteils schwer oder gar nicht auszuführenden Vorschriften überhaupt aufgestellt werden konnte, sieht man, mit welchen Ansprüchen an das Kostüm die Zuschauer zu der Vorstellung gekommen sind. Auf die Verschiedenheit der Kostüme und ihre harmonische Abstimmung zu einander, legt auch der Mantuaner Leone de Sommi in seinen Unterhaltungen über die Bühne einen Hauptwert. Die Tendenzen, die sich in den Luzerner Denkrodeln von 1583 Geltung zu verschaffen suchen, kommen auch in den szenischen Anweisungen zur Geltung, mit denen damalige Dramatiker ihre Stücke begleiteten. Herzog Heinrich Julius von Braunschweig läßt in seiner Tragika Komödia von der Susanna 1593 einen sächsischen, thüringischen, jülichschen, schwäbischen und fränkischen Bauern auftreten, neben ihnen eine kölnische Bäuerin, eine märkische und eine meißnische Frau. Wenn er sie nun auch im Dialog durch den Dialekt zu unterscheiden sucht, so muß er doch vor allem daran gedacht haben, ihnen verschiedene

Kostüme zu geben. In der Komödia von Vincentio Ladislao 1594 „kömpt der Lakay mit gar fremder Kleidung," der Held selbst hat einmal einen ungarischen Rock an, ein andermal „ein stattlich aber doch Nerrisch Kleid." Keiner der Dichter jener Zeit ist aber so reich an Kostümvorschriften wie Jakob Ayrer (gest. 1605 in Nürnberg). Ob seine Dramen und Fastnachtsspiele je zur Aufführung gekommen sind, ist nicht sicher. Wie er sich Ideen und Situationen aus englischen Stücken geholt zu haben scheint, so hat er wohl auch seine Anschauung über das Kostüm seiner Gestalten durch die Bekanntschaft mit englischer Bühnengarderobe geschult. In der Tragedi von Erbauung der Stadt Rom gehen Latinus und Agrippa ein, in frembter unbekannter Heidnischer Priesterskleidung; Numitorius Egesto und Rea in Trauerkleidern. Zwo vestalische Closterjungfrauen in seltzamen Nunnenkleidern. In der Comedi von Tarquinio Prisco erscheint Jason mit Eusebio und Basilio in leichtfertigen schmarotzer Kleidungen. In der Tragedi von Erbauung Bamberg treten auf Graf Albrecht in einem Leibkleid, Trabanten in schwarzen Klagkleidern, die sieben Kurfürsten in ihren Ornaten, der Bischof zu Mainz in rotem Rock. Bela Jodoco und Cebarello in Hungerischen Kleidern. König Steffan aus Ungarn mit stummen Personen in heidnischer Kleidung. In der Tragedia Thesei sehen wir Pithius in seltsamen aber stattlichen heydnischen Pfaffen kleidern (eine Vorschrift, die sich fast wörtlich mit so mancher von dem Luzerner Renwart Cysat deckt). Vielfach kommen in Stücken Ayrers antike Gottheiten vor. Es ist nicht uninteressant zu sehen, wie er sich mit denselben abfindet. In der Comedia von der schönen Phönicia „geht Venus ein mit bloßem Hals und Armen, hat ein fliegends gewandt und ist gar Göttisch gekleid." Cupido geht ein, wie er gemalt wird mit verbundenen Augen. Wenn man sich bei dieser Angabe des Zeitkostüms erinnert, das die Damen so einhüllte, daß sie erst vom Ohr-



Hendrik Pot. Joost van den Vondel als Schäfer
Gemälde im Rijksmuseum in Amsterdam

läppchen an aufwärts sehen ließen, wie sie die Natur geschaffen hatte, so muß man über die Kühnheit des Dichters erstaunen. Im Fastnachtspiel aus dem Ritterorden des podagrischen Fluß erscheint Mercurius in seinen geflügelten kleidern, wie man ihn malt. Vulcanus in gestrobeltem Haar und bart, hat ein barfehl (Schurzfell), Voluptas in welschen Kleidern, Jupiter ist kleid wie man ihn malt. In der Comedia von zweyen fürstlichen Räten hat Apollo ein Angesicht wie ein Sonnen, eine Kron auf, ein Szepter in der Hand, hat sonst heidnische Kleider an. Schön gekleidete Personen, die Saitenspiele schlagen, begleiten ihn. Von Ayrer erfahren wir auch, daß der Begriff Leibkleid, das von Personen angelegt wurde, die nackt erscheinen sollten, noch immer in Geltung war. In der Comedi von Tarquinio Prisco sind Ancus und Marcus als kleine Knäblein in Leibkleidern. In der Commedia Julius Redivivus tritt Pluto in einem „schwarzen nacketen Kleid" auf. Im Fastnachtspiel von Fritz Dölla mit seiner gewünschten Geigen kommt Spiritus der Geist „in einem nacketen Kleid, das brind feuer auf dem Kopf." Zu den Dramatikern, die sich eingehend um die Kostümfrage bekümmert haben, gehörte auch Landgraf Moritz von Hessen, der seine Stücke von den Zöglingen der Ritterakademie in Cassel aufführen ließ. Er entwarf mit eigener Hand die Kostüme für sie, seine Zeichnungen sollen nach der Angabe von Strieder in hessischen Archiven noch vorhanden sein.

Soweit wie Renwart Cysat in den Luzerner Bühnenrodeln gingen die Regisseure, soweit wie Ayrer die Dichter in ihren Ansprüchen. Die Kluft zwischen Wollen und Vollbringen mag wohl recht groß gewesen sein, ganz besonders dort, wo die Ausführung der Kostümvorschriften in den Händen von Berufsschauspielern lag, die aus dem Theaterspiel einen Erwerb machten. Es liegt auf der Hand, daß diese sich nach der Decke strecken mußten und daß die Kostümfrage der Bühnen dadurch, daß das Bühnenspiel in dieser Periode mehr und mehr in die Hand eines Standes von Berufsschauspielern überging, auf das empfindlichste berührt werden mußte. Wenn bei Aufführungen, die wirklich nur alle heilige Zeiten stattfanden, der Dilettant, der auftrat, selbst für das Kostüm seiner Rolle zu sorgen hatte, war die Möglichkeit, dasselbe reich, prächtig, geschmackvoll, oder auch nur passend einzurichten, weit größer, als wenn bei einem zur täglichen Gewohnheit gewordenen Theaterspiel der Direktor einer wandernden Truppe die Sorge für dasselbe übernehmen sollte und die hohen Kosten dafür in Einklang mit seinen Einnahmen zu bringen hatte. Da war die Kostümierung ganz vom Zufall abhängig und mußte dort, wo kein reicher Mäzen sich ihrer annahm, recht bescheiden ausfallen. Dafür fehlt es auch aus dieser Zeit nicht an Zeugnissen, besonders aus jenen Ländern, in denen der Stand der Berufsschauspieler sich eher ausbildete als in unserer Heimat. Die reiche Ausstattung von Henslowes Truppen kennen wir, die Alleyn Papiere zeigen aber auch die Kehrseite der Medaille. Da bittet der Schauspieler Richard Jones, der im Begriffe ist, mit der Truppe von Browne über See zu gehen, Edw. Alleyn um ein Darlehn von drei Pfd. St., damit er seine Kleider und einen Rock aus dem Versatzamt holen könne, „denn wenn ich herübergehe und habe keine Kleider, so werde ich nicht geachtet," schreibt er.



Jacob Gerritz Cuyp. Damon und Phyllis. Gemälde im K.-Friedrich-Museum in Berlin

Für Alleyn und Henslowe waren drei Pfd. St. ein rechter Bettel, haben doch einzelne der von ihnen gebrauchten Kleidungsstücke sechs und siebenmal mehr gekostet. So wollen wir hoffen, daß er dem armen Teufel geholfen hat. Über das Sevillaner Theater in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts berichtet Juan de la Cueva: Eine Truppe von drei Personen stellte das Volk vollkommen zufrieden, ein Mantel, ein Hirtenkleid, ein Schäferstab ... waren das übliche. Zurzeit des Lope de Rueda schreibt Cervantes, ließ

sich der ganze Apparat eines Schauspieldirektors in einen Sack packen und bestand aus vier Schäferkleidern von weißem Pelz mit goldenem Leder besetzt, aus vier Bärten und Perücken und vier Schäferstäben. In der spanischen Unterhaltungsliteratur dieser Zeit spielt die Misere des wandernden Schauspielers eine nicht unbeträchtliche Rolle. In seinem Roman Die unterhaltende Reise, den er 1602 verfaßte, schildert Augustin de Rojas Villandrando die Schauspieler, die auf ihren Wanderzügen in der Herberge Bettücher und Laken und Teppiche stehlen, um Stoff für ihre Verkleidungen zu haben. In seinem famosen Schelmenroman läßt Quevedo den Helden Don Pablo de Segovia erzählen: „Ich hatte schon drei Paar Kleider, und andere Direktoren suchten mich der Gesellschaft abspenstig zu machen" womit schauspielerische Vorzüge beleuchtet werden, die auf mancher Schmiere noch heute von ausschlaggebendem Gewichte sind. Ganz ähnlich lauten die Stimmen aus Frankreich. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, schreibt Sorel in seinem Spielhaus: „Wie oft habe ich solche Leute durch Paris ziehen sehen, von denen jeder nur ein Kleid für jede Sorte von Leuten hatte, die er darstellen mußte und sich nicht anders verkleiden konnte als durch falsche Bärte oder ein schwaches Symbol nach der Art der Rollen, die sie darstellten. Apollo und Herkules erschienen in Hosen und Wams und warum hätte man sie auch nicht französisch kleiden sollen, gibt es nicht einen Herkules Gallicus? Herkules, um sich kenntlich zu machen, krempelte die Ärmel auf, wie ein Koch bei der Arbeit und hielt eine kleine Axt auf der Schulter, statt einer Keule, so daß man ihn in dieser Ausstattung für einen Tagelöhner hielt, der Holz kleinhacken wollte. Apollo hatte hinter dem Kopf eine große gelbe Platte aus irgendeinem Küchenschrank, um die Sonne anzudeuten und die anderen Götter waren nicht besser ausstaffiert."

Die Dürftigkeit der Garderobe mag dann zu besonderer Schonung derselben genötigt haben, aber es berührt doch außerordentlich komisch, wenn der Dichter in seinen szenischen Anweisungen auf diesen zarten Punkt Rücksicht nimmt. So läßt Ayrer in der Tragedi von der schönen Melusina einen feuerspeienden Drachen auftreten und bemerkt dabei: „Palentina laufft des schmucks halben das ihr dasselbicht vom Feuerwerk nicht verderbt werde ab" Ebenso ordnet er, als in der Comedia von Nicolai dem verlorenen Sohn eine Beschwörung stattfindet, die mit Hilfe von Feuerwerk veranstaltet wird, an: „Apollonia laufft von der Kleider wegen daß sie ihr nicht schadhaft werden ab."

Vielleicht war die Ärmlichkeit ihrer Ausstattung die Veranlassung, daß die Schauspieler die deutsche Fürsten sich hielten, gleich in Uniform oder Livrée gesteckt wurden. So ließ Landgraf Moritz von Hessen der Truppe von Robert Browne, die er 1598 engagierte, Kleider machen und in den Rechnungen über die Gelder, die Kurfürst Johann Sigismund von Brandenburg an die von ihm 1611 geworbene englische Schauspielergesellschaft von Johann Spencer wandte, stehen die Kosten für die Kleider an erster Stelle. Sie erhielten Mantel, Hosen und Wams aus gemein englisch weiß tuch mit schwarz seidener Schnur besetzt. Der Mantel rot gefüttert, dazu gestrickte weiße Strümpfe. Jeder von ihnen empfing elf Ellen weiß Kirsei zu Hosen, Wams und Armeln, zwölf

Ellen für den Mantel, zwölf Ellen Futtertuch für Hosen und Wams, und zwölf Ellen Parchend um Kappen und Schoße zu füttern. Für die Bühnenkostüme wurde blaues, rotes und weißes Zeug, Goldborden, 70 Ellen roter Taffet, 50 Ellen rote Schnur, 18 große und 17 lange Federbüsche noch besonders angeschafft, so daß es dieser Truppe nicht an einer passenden Ausstattung gefehlt haben dürfte. In England selbst trugen die im königlichen Solde stehenden Schauspieler ebenfalls Livrée. 1625/26 erhielten Nicholas, William und Jerome Lanier jeder 16 Pfd. St. für dieselbe. Sie bestanden nach den Rechnungen aus scharlachrotem Tuch und ebensolchem Samtkappen und müssen sehr kostbar gewesen sein, denn die Summe entspräche nach heutigem Geldwert etwa 60 bis 70 Pfd. St.

Die nicht berufsmäßig spielenden Schauspieler, Bürger und Schüler haben sich weiter, wie schon früher, auch mit Ausleihen der Garderobe geholfen. Als die Stadtschüler in Biel im Kanton Bern 1562 Funkelins Historie von Loth und Abraham spielten, liehen sie die kostbaren Kostüme, goldene, silberne, sametne und seidene Stücke, „so hier zu Lande noch nie gesehen waren," von Herzog Friedrich von Liegnitz, der sich gerade in Freiburg im Uechtland aufhielt. Die practtvollen Kostüme der Münchener Fronleichnamsprozession, die der Lizentiat Müller so ausführlich inventarisierte, dienten den Jesuiten in München für ihre Theateraufführungen und wenn wir hören, daß Herzog Maximilian von Bayern 1600 und 1615 zur Aufführung der Passion in Weilheim die Kleider geliehen habe, werden wir annehmen dürfen, daß es sich um diesen Fundus gehandelt hat. Noch 1571 war es in London Sitte, die Kleider der königlichen Maskengarderobe in die Stadt zu Hochzeiten, Aufführungen und dergleichen zu verleihen. Davon waren auch die kostbarsten von Gold- und Silberstoff, Seide und Samt nicht ausgenommen. Als Graf Hans Ernst von Solms 1597 in Marburg die Komödie von den alten Potentaten spielen will, bittet Landgraf Ludwig den Landgrafen Moritz von Hessen, zur Verrichtung der Komödie um Waffen, Harnische und Kleider. Er erhält auch „all solch Gezeug, so viel dessen noch bei der Hand" und sendet treulich alles nach stattgefundener Aufführung zurück. In der Widmung zu dem Drama Joseph von Johann Schlayß 1593 erzählt Hans Pfister, daß er in Tübingen Komödien mit einer ehrbaren Gesellschaft gehalten habe und dazu von der Universität und dem Rat der Stadt Tübingen mit Kleidern und Kleinodien geziert worden sei. 1630 bittet Johann Schraudolff teutscher schuelmeister den Rat der Stadt Kaufbeuren „ihm eine Komedie halten zu lassen und die klaider, welche vor diesem dazu gegeben wurden aus gnaden folgen zu lassen." In dieser Zeit der theologischen Kontroversen und der religiösen Streitigkeiten hört der Brauch auf, der Jahrhunderte hindurch geübt worden war, die Kleider des Kultus zu theatralischen Aufführungen zu verborgen. Schon 1522 hatte der Rat von Nürnberg den Kirchendiener, der einen Chormantel zu einem Fastnachtsspiel hergeliehen hatte, verwarnen lassen. 1581 kam es dadurch in Kaufbeuren zu einem großen Skandal. Man wollte Daniel Holtzmanns Komödie von den Wunderwerken Christi spielen, wurde in diesem Vorhaben aber sehr gestört, denn der katholische Pfarrer von S. Martin Theodor Heinz

weigerte sich entschieden, die Kirchenkleider für diesen Zweck herzugeben: „Dan es gebühr sich nit, das ungeweichte darzu solliche leuth so der catholischen lehr zuwider dieselbigen anrühren sollen.“ Wir wissen nicht mehr wie der Streit hinausgegangen ist, aber wer wollte dem Pfarrer Unrecht geben, daß er die Gewänder des Kultus seiner Kirche zu leihen verweigerte, wenn er nicht einmal sicher war, daß sie auch noch dazu dienen sollten, ein Stück in Szene zu setzen, in dem diese Kirche möglicherweise angegriffen und verunglimpft wurde. In England, in dem |eben die puritanische Strömung hoch kam und eine scharfe Reaktion gegen alle weltlichen Vergnügungen einsetzte, wurde 1634 ein Mann namens Cromes streng bestraft, nur weil er Schauspielern ein altes Kirchengewand geliehen hatte, auf dem der Name Jesus zu lesen war.

Bei den Schulbühnen bildete die Kostümfrage noch eine Angelegenheit der Schulpolizei, weil maskierte Schüler natürlich immer zu allerhand Unfug aufgelegt sein werden. So ließ der Rat in Freiburg im Breisgau im Jahr 1600 einen Studiosus „so am Sonntag in der Tragödie Lucretia gespielt und den ganzen Tag in Bauernkleidern mit angemachtem Bart durch die Stadt gezogen war,“ und Almosen eingesammelt hatte, einsperren. In manchen Schulen wurde daher das Komödiespielen dahin eingeschränkt, daß wie die Schulordnung von Güstrow 1552 verordnete: Lateinische Komödien von den Schülern in der Schule jedoch extra habitum agieret werden sollen. Dem schloß sich die Schulordnung der Fürstenschule in Meißen 1602 an, denn sie gestattete ebenfalls: das Agieren allein privatim in der Schule und ohne Kleidung. Die Magistrate haben anscheinend sehr ungern gesehen, daß die Schauspieler sich in ihren Bühnenkleidern auf der Straße sehen ließen und es dadurch zu öffentlichen Maskeraden kam, die der Straßenpolizei Beschwer machten. Der Rat in Nürnberg will 1548 „den Messerern so die Josephisch historien zu spillen fürgenommen, solichs vergönnen doch sagen mit den klaidern nit über die gassen zu geen.“ Der Stadtrat in Freiburg im Breisgau erkannte am 6. März 1566 die Personen so in Kleidern, die man zur Passion gebraucht in Mummerei und Butzenweis diese Fastnacht gelaufen sind, gefänglich einzulegen und zu strafen. Um solchen Anstößen vorzubeugen, glaubten die Nördlinger Schulmeister am 7. Februar 1599 ausdrücklich erklären zu müssen: „Wir wöllen keine person inn kleidern über die gassen gehen lassen, sondern ire Kleider auff das Haus ordnen und sich droben bekleiden lassen.“

Wir haben schon gezeigt, daß die Mysterienbühne von den szenischen Effekten des Umkleidens Gebrauch zu machen wußte. In viel höherem Grade tut dies aber die Bühne des 16. Jahrhunderts, die das Kostüm mit all seinen Wirkungen auszunützen verstand. Sie benutzte es beim Umkleiden, von dem die Dichter ausgiebig Gebrauch machen. In Johann Kolros Spyl von Fünferlei Betrachtnussen 1532 wird ein schön gekleideter Jüngling vom Tod angeschossen „da zeucht er die weltliche Kleidung ab und legt demütige Kleider an.“ In Valentin Boltz Tragikomödia St. Pauls Bekehrung 1546 „zücht Saulus sein Phariseisch kleid ab, tut an ein gantzen küris, ein helm auf seinem haupt.“ In Hans Sachs' Komödie Die geduldig markgräfin Griselda von 1546

findet ein beständiger Kleiderwechsel statt. Im zweiten Akt wird die zerrissen dahergehende Griseldis fürstlich angezogen „ziecht ihr die alten kleyder ab mit schönem gewand ich sie begab," sagt der Fürst. Im zweiten Akt wird dieses Musterbild des Stumpfsinns von ihrem Mann verstoßen: „Das hembd magst du behalten an in Deines Vaters haus zu gan." Worauf ihr Vater erscheint und ihr die bäuerlichen Kleider wiederbringt. Im 5. Akt erhält sie „fürstlich schmuck und zier" zurück und dem alten Vater wird ein Schauben angelegt. Das ganze Stück beruht auf dem Motiv eines Kleiderwechsels ohne Ende. Max Herrmann hat verfolgt, wie die Meistersängerbühne an dem Umkleiden auf der Bühne Gefallen findet und darin zu immer stärkeren Akzenten greift. In den ersten Jahren ihres Bestehens kommt es zu einem Umziehen nur, wenn die Person ein Gewand über dem anderen anlegen kann. Die unschuldig Kaiserin „zeucht die Mannskleider ab, da steht sie wie eine Frau," was natürlich nur unter der Voraussetzung möglich ist, daß sie die Schaube anhatte, das lange mantelartige Kleidungsstück der älteren Leute. Im Absalon steht David auf und tut sein schwartz kleid ab. Im Hugschabler 1556 tauscht der König mit dem Einsiedler die Kleider hinter der Szene.



Govaert Flinck: Schäferin
Gemälde im Herzogl. Museum in Braunschweig

Im September 1556 gibt Hans Sachs wieder ein Kostümstück, wie die Griseldis es war: Der Kaiser im Bad. Der Kaiser zeucht Ketten und Schauben ab und Hut, sie geben ihm einen Badmantel um und er geht ab. Der Engel, der mit dem Kaiser verwechselt wird, „kömbt im badtlach wie der kayser abgangen ist, sie legen dem Engel des Kaysers Gewand undt geschmuck an." Dann tauscht der Kaiser seinen Anzug mit einem Einsiedler auf offener Szene. Wie Griseldis wird auch der verlorene Sohn auf offener Szene in bessere Kleider gehüllt. Es ist nicht zu bezweifeln, daß die Zuschauer diese Effekte sehr liebten, was schon daraus hervorgeht, daß die Dramatiker der folgenden Zeit gern Gebrauch davon gemacht haben. In des englischen Jesuiten Joseph Simon Zeno ver-

tauscht der Kaiser seine Kleider auf offener Bühne, um nicht erkannt zu werden. In demselben Stück wird Basiliscus ebenfalls auf offener Bühne entkleidet. In dem Oratorium Emilios de Cavalieri Seele und Leib, das 1600 in Rom aufgeführt wurde, ordnet der Dichter an, daß die Welt (il Mondo, also ein Mann) und das menschliche Leben bunt und reich gekleidet sein sollen, dann werden sie ihrer Hüllen entblößt und erscheinen armselig und elend, schließlich gar wie Totengerippe. Die deutschen Dramatiker vom Ende des 16. Jahrhunderts sind mit allen Kostümeffekten wohl vertraut. Herzog Heinrich Julius von Braunschweig weiß die komische Wirkung seines Vincentius Ladislaus (der die Geschichte Münchhausens dramatisiert) durch die Häufung des Garderobewechsels, den er ihm auferlegt, wohl zu steigern und Ayrer handhabt den Kleiderwechsel mit der Häufigkeit eines Hans Sachs. In der Tragedia von Kaiser Otto III. sterben und end tauschen Papst und Gegenpapst mehrmals die Kleider. Einmal wird der eine von ihnen ausgezogen biss auf Hosen und Wams, erscheint dann in einem zerrissen Talar und legt am Ende die päpstlichen Kleider wieder an, markiert also dem Zuschauer die Peripetieen seines Schicksals in fortwährendem Wechsel des Kostüms. In der Komedia von der schönen Sidea geht Engebrecht, der junge Fürst, übel zerrissen ein, es werden ihm fürstliche Kleider gebracht und angelegt. Sidea trägt über ihre schöne Kleider eine schlechte Schauben. Im Fastnachtsspiel von Andreuxo erscheint der Titelheld hat nackete Bein und ein schönes Hemm über die anderen Kleider gezogen. Er will aufs Privet und fällt dabei in die Grube. Er muß in derselben ein anderes Hemd anlegen „er kompt herauff und hat das hembd unten herum gewaltig beschissen," ordnet der Dichter an, der wohl gewußt haben wird, was er seinen Zuschauern bieten durfte. Das sind Späße, die ebenso auf der Kleidung beruhen, wie der in diesem Jahrhundert dramatisch oft verwertete Kampf um die Hosen. In einem Possenspiel, das 1549 in Brüssel aufgeführt wurde, ist die Bruch (kurze Schenkelhose) des Liebhabers der Knotenpunkt der Handlung. Der Ehemann erwischt die des Liebhabers, dann bringen sie die Frauen in ihren Besitz und putzen sich damit, daß sie den krummen Latz auf der Stirn tragen. In seinem Fastnachtsspiel Der böss Rauch hat Hans Sachs 1551 denselben Vorwurf behandelt, von dem Streit zwischen Mann und Frau, bei dem die Frau dem Ehemann die Bruch abgewinnt.

Die Bühne des 16. Jahrhunderts hat in dem Verwechselungsstück den Typus eines Stückes geschaffen, das überhaupt und ausschließlich auf kostümlicher Grundlage beruht. Alle seine Voraussetzungen gehen von vertauschten und verwechselten Kleidern aus. Italien hat diese Art von Komödie hervorgebracht, die später in England besonders beliebt geworden ist. Schon die berühmte Calandria des Kardinal Bibbiena ist ein solches Verkleidungs- und Verwechselungsstück, in dem ein Zwillingsgeschwisterpaar von Bruder und Schwester die Kleider tauscht, was ein Kreuzfeuer verkehrter Liebschaften zur Folge hat. Dieses Motiv ist begierig aufgegriffen und in italienischen Lustspielen des 16. Jahrhunderts bis zum Überdruß ausgebeutet worden. Die Situationen, in denen junge Männer als Mädchen und Mädchen als Jünglinge auftreten, sind zahllos. Die Intrige wird manch-

mal dadurch so verworren, daß der Zuschauer schließlich nicht mehr aus noch ein weiß und Leone de Sommi den Rat gibt, Farbe und Schnitt der Kostüme so verschieden wie möglich zu gestalten, damit man imstande sei, die Personen auseinanderhalten zu können. Auf der englischen Bühne fand diese Mode eifrige Nachahmung. Kyds Jeronimo, 1588 aufgeführt, ist ein solches Verkleidungsstück, dessen Intrige sich innerhalb verwechselter und vertauschter Kleider abspielt. Daß auch Shakespeare dieses Motiv gern benutzte ist bekannt. Was Ihr wollt, die beiden Edelleute von Verona, der Kaufmann von Venedig und andere ruhen in der Entwicklung ihrer Fabel großenteils auf Verkleidungen von Mädchen in Männer. Noch lange nach ihm blieb das Motiv der Drehpunkt so mancher Komödie. Thomas Middleton, Heywood, Henry Glapthorne haben noch Jahrzehnte nach Shakespeare damit gespielt. John Fletcher in Love's cure or the martial maid, 1622, hat in den Mittelpunkt seines Stückes ein Paar gestellt, von dem der junge Mann als Mädchen und das Mädchen als Mann erzogen wurde. Wenn uns dies einst so beliebte Motiv heute unwahrscheinlich und öde erscheinen will, und auf der Bühne seine Wirkung stets ganz verfehlt, so dürfen wir nicht vergessen, daß damals auch in Frauenrollen nur Männer auf der Bühne standen, ein als Mann verkleideter Mann diese Rolle in Erscheinung und Auftreten also jedenfalls viel natürlicher und täuschender spielen konnte, als es heute selbst der degagiertesten Schauspielerin in Hosenrollen möglich sein wird. Von deutschen Dramatikern hat erst Ayrer von dem Verkleidungsmotiv ausgiebigen Gebrauch gemacht. Bei Hans Sachs finden sich kaum Spuren, nur in seiner Tragedia Der Fortunatus mit dem Wunschsäckel von 1553 hat der Nürnberger Anläufe dazu genommen, indem er Andolosia bei jedem Auftreten anders kleidet: als Juwelenhändler, türkisch, als Arzt mit einer großen Nasen. Ayrer hat das Motiv weidlich ausgenutzt, vielleicht auf Grund seiner Bekanntschaft mit englischen Stücken, die es so sehr bevorzugten. In seiner Tragedia von dem griechischen Keyser treten Pelimperia, Malignus, Lorentz, Balthasar, der Marschalk alle als andere Personen des Stückes verkleidet auf, und besonders hat Ayrer gerade wie die englischen Dramatiker auch die Verkleidung von Männern in Frauen zur Führung der Handlung gebraucht. In der Tragedia von Kaiser Otto III. kommt Ambrosius in Weiberkleidern, in der Komedia von Hug Dietrich tritt der Held in Frauenkleidern auf, in Valentin und Urso geht Pacollet ein in schönen Weiberkleidern und spricht: „Jetzt will ich in das Läger gan wol zu dem Zauberer Androman und will ihn in der Weiberkleid bringen zu unmenschlicher Gailheit." Im getreuen Ramo, dem König von Zypern, der schönen Phönicia, der schönen Sidea spielen Männer in Frauenkleidern Hauptrollen. Bis in das 18. Jahrhundert hinein ist das Motiv auf der Bühne beliebt geblieben und hat sich erst im 19. Jahrhundert so gut wie ganz verloren, höchstens daß es hier und da noch zu derbkomischen Späßen benutzt wird.

An eigenen Kostümtypen hat die Bühne des 16. Jahrhunderts geschaffen den Prologsprecher, das türkische und das Hirtenkostüm. Die Dramatiker des 16. Jahrhunderts haben auf den Prolog nicht gern verzichtet, sie waren wohl nicht sicher, ohne einen solchen

ihre poetischen Absichten mit genügender Deutlichkeit zum Ausdruck bringen zu können. Selbst ein Shakespeare hat ihn zu Erklärungen mehr als einmal herangezogen. Bis dahin scheint der Prologsprecher ein Possenreißer gewesen zu sein, das geht wenigstens aus den Debs Naberschen Handschriften hervor, die verordnen, der praecursor solle nicht mit Larve und Roßbart oder mit Schweinsblasen auftreten, sondern ehrbar angetan mit einem Zepter. Nun erscheinen sie auf der deutschen Bühne in der Schaube, dem weiten stattlichen Mantel bejahrter Leute, hie und da auch in Heroldsröcken, Mäntel ohne Ärmel, die aus zwei Stücken viereckigen Stoffes bestehen, der auf den Schultern zusammengenestelt wird und hinten und vorn ein Wappen trägt. Frischlin verlangt 1585 für die Aufführung des Julius Redivivus fünf Heroldsröcklein für die fünf Knaben so die argumenta actuum rezitieren werden. Sie sollen das württembergische Wappen auf der Brust, das pfalzgräfliche auf dem Rücken haben. Hans Sachs in Stulticia mit jrem Hofgesind 1532 gibt an: der herolt in einer heroltskhlaydung. In der Prozession die A. L. Seitz 1560 seinem Schauspiel vom großen Abendmahl vorangehen läßt, kommen: zum ersten die zween Herold in einer Farb in Bekleidung wie sie sich gebürt. Der Anzug war also völlig konventionell. In den Stücken von Jakob Ruof, dem Tellspiel und dem Weingartenspiel tragen die Herolde Phantasierüstungen mit Löwenköpfen an Schultern und Ellenbogen, höchst merkwürdige Kopfbedeckungen und Schurze mit Schluppen oder Troddeln. Alle haben ein Zepter in der Hand, ein Heroldsknabe hat den Wappenmantel, den auch Frischlin für sie fordert. Ayrer gibt seinem Ehrenhold einmal einen roten samtenen Chormantel. Vielleicht ist das wieder eine Reminiszenz an englische Gebräuche, da der Prologsprecher in England einen langen Mantel von schwarzem Samt zu tragen pflegte, von dem oft unter anderen im Hamlet die Rede ist, wo der Prolog in dem Stück, das vor dem König gespielt werden soll, in diesem Kleidungsstück auftritt. Ben Jonson läßt Cynthia's revels 1601 mit einem Vorspiel beginnen, in dem die Knaben, die sich zu spielen anschicken, um den Mantel des Prologs streiten. Auch aus Heywoods Lustspiel der vier Londoner Lehrjungen erhellt dieser Gebrauch. Seltener tritt der Prolog in Rüstung auf, so in Shakespeares Troilus und Cressida 1602, in Ben Jonsons Poetaster, wo diese Ausrüstung damit erklärt wird, daß der Prolog gerüstet ist, um den Verfasser gegen die Angriffe seiner Gegner zu verteidigen. In Henry Burnells Lagartha wird der Prolog von einer Amazone gesprochen.

Auf die türkische Tracht wurde die Aufmerksamkeit der Abendländer mit großem Nachdruck durch die Türken selbst hingelenkt, die seit dem Fall Konstantinopels eine dauernde Bedrohung des christlichen Europas bildeten. Abbildungen türkischer Kostüme sind denn auch die frühesten Bilder ausländischer Trachten, mit denen das Publikum durch den Buchhandel bekannt geworden ist. Sie erschienen gezeichnet von Erhard Reuwich in der Reisebeschreibung des Mainzer Domherrn von Breydenbach schon 1486. Eine große Folge türkischer Trachten enthielt die Reisebeschreibung des Nicolaus Nicolay 1567, die Max Herrmann als Vorlage aller Abbildungen orientalischer Kostüme in den Trachtenbüchern des 16. Jahrhunderts nachgewiesen hat. Der lange türkische Ärmelrock bildete

damals auch einen starken Kontrast zu der in Europa üblichen Männerkleidung, dem Wams, und reizte dadurch wahrscheinlich das Interesse. Heute erkennen wir in ihm den Ahnen unseres jetzigen Herrenrockes. Er wird als ungarischer und polnischer, im 17. Jahr-



Rembrandt: Flora. 1634. Gemälde in der Eremitage in St. Petersburg

hundert als persischer Rock häufig erwähnt und kam als solcher natürlich auch auf die Bühne. Schon Hans Sachs ließ im Fortunatus den Andolosia, im Wilhelm von Österreich 1555 den Heidenkönig Graneas türkisch gekleidet auftreten. Der Vincentius Ladislaus des Herzog Heinrich Julius von Braunschweig hat 1594 einen ungerischen Rock

an. Ayrer läßt in Valentino und Urso den Propositus in lauter türkischen Kleidern erscheinen. Zusammen mit dem Turban bildet der lange Rock der von verschiedener Länge sein kann, manchmal nur bis an die Knie, oft aber kaftanartig bis auf die Erde reicht, dann den Typus der türkischen Tracht, die zusammen mit der antiken die Bühne bis tief in das 18. Jahrhundert hinein ausschließlich beherrscht hat. In Henslowes Inventaren erscheinen türkische und manchmal Janitscharenkleider. 1636 schreibt George Evelyn an seinen Vater aus Oxford, daß einige Schüler vor dem König und dem Hofe ein Stück von William Cartwright, Der königliche Sklave, in persischem Kostüm aufgeführt haben. Laurent Mahelot, Maschinist am Theater des Hotel de Bourgogne um 1617–35 bemerkt bei der Inszenierung des Clitophon: Wenn man will, kann man den Türken Turbane geben. 1651 ließen die Pariser Jesuiten von ihren Schülern eine Tragödie Saul in Kleidern à la Levantine spielen. Auf dem Frontispiz von Corneilles Polyeucte erschienen der Titelheld und sein Freund Nearch in Kleidern, daß man sie eher für Moskowiter als für Orientalen halten sollte. Ebenso auf dem von Boße radierten Titel zu Desmaretz' Arianne von 1639. Eine 1655 von Using radierte Darstellung einer Aufführung von Gryphius Katharina von Georgien, die wohl am Hofe in Liegnitz stattfand, zeigt alle Männer in diesem Kostüm, dem langen, vorn geschlossenen Rock mit Turban und Pelzmantel. Es war das typische Bühnenkostüm geworden für alle Stücke, die im fernen Osten spielten, gleichviel in welchem Zeitalter. In Molières Inventar erscheint es, Brizart trägt es als Narbas in Voltaires Merope, die Pompadour tritt als Herminia im Tancred im orientalischen Kostüm auf, in Dolman von kirschrotem Atlas mit Hermelin besetzt, dazu eine Schleppe von blauem Atlas mit Gold bedruckt.

In der Kunst dieser Zeit begegnet man dem türkischen Kostüm der Bühne nicht selten. Frei stilisiert, so wie man es wohl am Hofe des Herzog Karl III. von Lothringen in Nancy bei Aufführungen tragen mochte, zeigen es z. B. die Blätter Bellangés: die Könige aus dem Morgenland darstellend. In Rembrandts David vor Saul (Frankfurt am Main, Städel) trägt Saul den persischen Rock mit Turban auf dem Kopfe. Noch charakteristischer ist der Schnitt zu erkennen auf Salomon de Konincks Krösus im Kaiser Friedrich Museum. Hier hat der König den verschnürten persischen Rock an und dazu einen Turban mit Reiherstutz. Rembrandt hat dem Türkenkostüm der Bühne große malerische Reize abgewonnen und es oft genug wiedergegeben, Ahasver, Hamann in Ungnade, Saul tragen die Riesenturbane, die damals andeuteten, daß ein Stück oder ein Vorwurf dem Orient angehöre. Diese drei Gemälde der Spätzeit des Meisters, alle sind um 1665 entstanden, verraten eine Beeinflussung durch die Bühne. Velasquez's Pernia im Prado stellt diesen Hofnarren ebenfalls im langen persischen Rock der Komödianten vor.

Das Schäferkostüm verdankt seine Entstehung der pastoralen Dichtung. Der Amadis ist die letzte literarische Leistung des mittelalterlichen Geistes. In ihm treffen sich wie in einem Brennpunkt alle Strahlen, die das Rittertum in Heldentum, Seelengröße, Damenkult versandt hatte. Der Amadis und die mit ihm im Zusammenhang stehenden Ritter-

romane waren die Lieblingslektüre der vornehmen Welt im 16. Jahrhundert. Im Gegensatz zu diesem ritterlich kriegerischen Ideal, das immer episch und tragisch gestimmt ist, stellt sich der Schäferroman auf die Idylle ein, auf das Liebliche, Zarte, Sinnige, Gefühlvolle. Wie sehr die Pastorale im Sinne der Zeit war, beweist schon das beinahe gleichzeitige Auftauchen der berühmtesten Dichtungen dieses Genres. Tassos Aminta erschien 1581, Philipp Sidneys Arcadia und Guarinis Pastor Fido 1590, beide in ihrer Art epochemachend und ein ganzes Heer von Nachahmungen heraufbeschwörend. Die Erstaufführung des Pastor Fido fand 1596 in Crema, die zweite 1598 in Mantua statt. Honoré d'Urfés Asträa hat in Frankreich die Herrschaft der pastoralen Gattung auf lange Jahrzehnte hinaus fest begründet. Urfés Seladon hat sich mit Sidneys Pamela in die Sympathien der eleganten Welt geteilt. In Straßburg wurde schon 1576 Georg Calaminus' Messias in der Krippe nach Art eines Hirtenspiels und in Hirtentrachten aufgeführt. Das ganze Genre wurde in Deutschland ebenso zur Modesache wie im Ausland. Die Hirtenstücke hielten sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts auf unserer Bühne, noch Gottsched schrieb Pastoralen.



van Dyck: Lord Philipp Wharton als Schäfer. 1632
Gemälde in der Eremitage in St. Petersburg

Unwahr wie der Inhalt dieser Dichtungen war das Kostüm, in dem sie auf der Bühne erschienen. Wir hörten schon, daß Serlio von Aufführungen in Urbino berichtet, bei denen die Hirten in Goldstoff und Seide auftraten. Aus den Dialogen Leones de Sommi geht hervor, welche Rolle die Schäferstücke spielten, denn er verbreitet sich ausführlich über die Kostümierung, die er so verschieden wie möglich und von heller Seide will. Er macht schon Trikot zur Bedingung und erlaubt sogar, wenn der Schauspieler jung und hübsch ist, daß er mit bloßen Armen und Beinen auftreten darf. Die Lockenperücken sollen mit Lorbeerkränzen gekrönt sein, und eben diese oder größere Sorgfalt will er natür-

lich auf die Toilette der Nymphen verwandt wissen, bei denen auf kostbare Mäntel und geschmackvolle Frisuren mit Blumengirlanden und flatternden Schleiern der größte Wert gelegt wird. „Diejenigen, welche Hirten auf dem Theater vorstellen", schreibt Honoré d'Urfé in seiner Asträa 1618 „tragen durchaus nicht die Kleider von grobem Stoff, die Holzschuhe oder schlecht geschnittenen Anzüge, wie die Bauern auf dem Dorfe sie wirklich tragen, im Gegenteil, sie halten einen vergoldeten oder gemalten Stab, ihre Röcke sind von Taffet, ihre Taschen hübsch geformt und oft genug von Gold- oder Silberstoff." Wie einfach aber auch Hirtenkostüme herzustellen waren, zeigt die Radierung von Pietro Bertelli aus dem Jahr 1594. Die Hirten tragen ihren gewöhnlichen Anzug mit Beinkleidern und Stiefeln, nur über dem Wams ein Fell und auf dem Kopf Lorbeerkränze. Die spanischen Schäferstücke scheinen weniger prächtig ausgestattet worden zu sein, wenigstens sagt Agustin de Rojas über die Fortbildung der Komödie nach Lope de Rueda: Man stellte Schäferspiele dar ohne Gold und Seide und ohne weiteren Apparat als ein Hirtenkleid, eine Laute, eine Gitarre und einen Bart von Pelz. Alonso Lopez Pinziano sieht in Madrid 1596 einen Schauspieler, der in Hirtentracht hinter dem Vorhang hervorschaut und das gibt ihm Veranlassung, sich über die unpassende Kleidung desselben, den mit goldenen Streifen besetzten Schafpelz, den großen Kragen und die steife Halskrause, die ein Pfund Stärke enthalte, in Bemerkungen zu ergehen. Henslowe besaß weiße Hirtenkleider, ohne daß wir erfahren, aus welchem Stoffe sie gefertigt waren. Wie schon die Erwähnung der steifgestärkten Krause nahelegt, war das Kostüm von der Zeittracht nur wenig verschieden. So zeigen es auch die idealisierten Schäfer, die van Dyck in diesen Rollen gemalt hat: Lord Philipp Wharton 1632 in seidener Jacke und seidenem Mantel, der Herzog von Richmond als Paris im weiten weißen Hemd. Rembrandt hat in der jungen Frau (Eremitage) eine Schäferin gemalt mit Kranz im Haar und blumenumwundenem Hirtenstab. Theaterschäfer sind ferner Cuyps Damon und Phyllis, Govaert Flincks Schäferin mit ihrem Blumenhut (Braunschweig und Louvre) und am bühnengerechtesten Hendrik Pots Porträt des Jooſt van Vondel im Rijks Museum zu Amsterdam. Er trägt das richtige Theaterkostüm mit dem gegürteten hemdartigen Rock, Kranz und Stab.

Das 16. Jahrhundert veranstaltete seine Aufführungen bei Tage, wie es auch im Mittelalter der Fall gewesen war. Die Londoner Theater waren oben offen, erst 1630 spielte man im Redbull-Theater bei Licht. In Paris spielte man im Hotel de Bourgogne noch 1635 bei Tageslicht, denn die Polizei verlangte, daß das Haus im Winter um 1/25 Uhr geschlossen werde. Die Dekoration blieb diesseits der Alpen bis tief in das 17. Jahrhundert hinein die von den Franzosen sogenannte Simultanbühne, die alle Schauplätze, die im Stücke vorkommen, nebeneinander und auf einmal zeigt. In Italien kommt um diese Zeit die moderne perspektivische Dekoration auf, deren Erfindung Vasari nach Rom in die Zeit Leo X. versetzt und Peruzzi und Bramante zuschreibt. Zum erstenmal erwähnt wird sie von Bernardino Prosperi in seiner Beschreibung der Dekorationen Pellegrinos da Udine zu Ariosts Cassaria, die 1508 in Szene ging. Nach Eduard Flechsig

ist die neuartige auf optische Täuschung angelegte Dekoration, die das künstliche Licht kaum entbehren kann, aber erst seit 1540 in Italien zu allgemeiner Bedeutung gelangt. Die Alpen überschritten hat sie erst im folgenden Jahrhundert. In Paris besaß man unter Heinrich III. schon zwei stehende Theatergebäude, das Petit Bourbon und das Hotel de Bourgogne. In London erbaute 1576 Burbage in Finsbury Fields das erste stehende Theater, 1595 zählte London schon 4, 1600 bereits 7 Theater. Das erste stehende Theatergebäude in Deutschland ist wohl das Ottoneum, das der Landgraf Moritz von Hessen in Kassel errichtete. In Regensburg wurde 1612 ein großes Schauspielhaus eingerichtet. Das erste wirkliche Theater Spaniens ist die von Philipp IV. im Schlosse von Buenretiro 1620 aufgeführte Bühne.

An dem Umzug aller Mitwirkenden vor Beginn des Schauspiels, der Monstre, den wir von der Mysterienbühne kennen, hat man noch lange festgehalten. Aus Ferrara berichtet Pencaro, daß die im Eunuchus mitspielenden 133 Personen zuerst einen Aufzug veranstalteten, um die Kostüme vorzuführen. Aus dem verlorenem Sohn von J. Salat geht hervor, daß die Darsteller sich 1537 in einem geordneten Zug nach dem Schauplatz begaben. In Al. Seitz Schauspiel vom Großen Abendmahl 1560 wird die Ordnung bestimmt, in der die Spieler sich nach dem Schauplatz hin und nach vollbrachter Aufführung wieder fortbegeben. Der Schwabe Simeon Rothe ordnet in seiner Komödie von dem Propheten Jona Augsburg um 1580 eine Prozession der Mitspieler an: „darinnen mögen gehen jung und alt, Knaben und Mägdlein, barhaupt und mit Säcken behüllet, Aschen auff ihre Köpff sträuent.“ In Lüneburg hielt die Schuljugend zu Fastnacht 1543 theatralische Umzüge, teilweis sogar zu Pferde. Von solchen erzählt auch Martin Gruneweg in seinen Jugenderinnerungen. Aus denselben Gründen wie der Herzog von Ferrara vor der Aufführung seine Schauspieler aufziehen ließ, nämlich um ihre Kostüme zu zeigen, legt auch der Breslauer Schuster, Adam Puschmann, hundert Jahre später großen Wert auf den Aufzug der kostümierten Spieler. „Er hält ihn für so wichtig und selbstverständlich,“ sagt P. Expeditus Schmidt, „daß er in den, seinem Patriarchenstücke angehängten dramaturgischen Notizen ausdrückliche Anweisung gibt, daß, im Falle mehrere Rollen von einer Person gespielt werden, dennoch die Kostüme aller Rollen nötigenfalls von Nicht-spielern getragen in den Aufzug vertreten sein müssen.“ In England war es noch im Beginn der Regierungszeit der Königin Elisabeth üblich, daß die in einem Stücke auftretenden Schauspieler vor dem Beginne der Vorstellung in ihren Kostümen über die Bühne zogen. In den Alleyn Papers findet sich ein satirisches Gedicht eines Unbekannten, der über die Schauspieler spottet, die mit ihrem Bündel auf dem Rücken durch die staunenden Straßen ziehen, mit glänzender Seide bekleidet. In solchem Aufzug mit Pauken und Trompeten pflegten die englischen Wandertruppen im 16. und 17. Jahrhundert ihren Einzug in den deutschen Städten zu halten, die sie besuchten. Noch im 17. und 18. Jahrhundert hören wir manchmal von den Einzügen wandernder Truppen, die, aus der Not eine Tugend machend, ihre Kostüme gleich zu einer Reklameschau benutzten. Auch Cervantes läßt Don Quijote einmal eine derartige Begegnung haben.

Siebentes Kapitel

Das Kostüm der komischen Bühne

Das Mittelalter hatte seine Passionsspiele und Mysterien mit Spaßmachern angefüllt, es hatte in Possen und Fastnachtsspielen Narren auftreten lassen; die komische Bühne als eine ständige Einrichtung des Theaters ist erst dem 16. Jahrhundert zu verdanken. Sie ist eine Schöpfung des Schauspielerstandes und in ihrer ersten und ursprünglichen Form eine Blüte schauspielerischer Kunst und Technik. Sie stellt dem Drama als



Fresken der „Narrentreppe" auf der Trausnitz in Landshut. Gemalt um 1576
Früheste Darstellung der Commedia dell' Arte
Nach den Aquarellen von Max Hailer im Bayr. Nationalmuseum in München

geschlossenem Kunstwerk die freie Schöpfung einer Laune gegenüber, die vom Augenblick eingegeben ist. Sie beruht nicht auf dichterischer Inspiration und ausgefeilter Arbeit, sondern auf persönlichem Witz und Geistesgegenwart des Spielenden. Sie entstand in Italien, der Heimat geistiger Regsamkeit und einer Schlagfertigkeit, die der redegewandten Zunge ebensoviel zu verdanken hat wie einer voll und schön klingenden Sprache, die eher ausgebildet war als die der anderen Völker Europas. Die erste Truppe, von der wir Bericht haben, ist die Gesellschaft der Rozzi in Siena, die ihre Vorstellungen 1497 begann und mit bäuerlichen Dialogen, die sie ohne Kostüm spielte, großen Erfolg hatte. Im Laufe des 16. Jahrhunderts bildet sich die improvisierte Komödie, die Commedia dell' Arte, in Italien zu einem Genre von festumschriebener

Eigenart aus. Sie bedient sich, wie die Attellane der Römer, feststehender Charaktere, die im Laufe der Jahre zwar ihren Namen gewechselt haben, aber nicht die Eigenschaften, aus denen die Persönlichkeiten hervorgewachsen sind. Eifersucht und Spott, wie sie unter Rivalen üblich zu sein pflegen, lokalisierten auf den Venezianer, den Bolognesen, den Bergamasken, den Neapolitaner Besonderheiten, die den Nachbarn Anlaß zum Lachen



Fresken der „Narrentreppe"



Fresken der „Narrentreppe"

gaben. Damit standen die Haupttypen fest, und seit Ruzzante in den Dialog der Stücke den Dialekt der einzelnen Landschaften Italiens eingeführt hatte, was etwa um 1530 geschehen zu sein scheint, dürfen wir auch annehmen, daß das Kostüm zum feststehenden



Fresken der „Narrentreppe"

wurde. Es gehört ebenso zur notwendigen Charakteristik wie die Sprache. Auf das Groteske zugespitzt wie die Charaktere erscheint auch die Tracht, in der sie auf der Bühne auftraten, alles landesüblich, aber alles etwas übertrieben. So wird die Typisierung wesentlich zu einer Frage des Kostüms. „Das Kostüm der ursprünglichen Bühnen", sagt

Edelestand du Méril mit Recht, „ist nur ein äußeres Zeichen, um sofort ohne Erklärung erkennen zu können, es ist ein wirklicher Ausdruck, eine logische Konsequenz des Charakters, mit dem es verschmilzt und es vervollständigt."

Die Typen der Commedia dell' Arte sind ausschließlich Männer. Seit ungefähr 1560 treten zwar neben ihnen Frauen auf, aber sie sind nicht in feststehende Schemata eingefügt. Sie stellen zwischen den Grotesken die Anmut und die Grazie dar, und wie sie ihrer eigenen Natur überlassen blieben, so waren sie auch nicht dem Kostümzwang unterworfen, der den Schauspieler der improvisierten Komödie von dem der Kunstdramen unterschied. Die Schauspielerin der Commedia dell' Arte ist stets in der Zeitmode aufgetreten. Das Aussehen des Schauspielers der italienischen Stegreifkomödie aus der ersten Zeit ihres Bestehens erkennen wir vielleicht in den beiden Figuren, mit denen Franciabigio den Hintergrund seines Sposalizio in der Annunziata zu Florenz ausfüllte. Sie tragen lange Beinkleider, Kittel und Kragen in geteilten Farben. In den nächsten Jahrzehnten stabilisiert sich das Kostüm für jede Rolle. Die wichtigste ist der Pantalone. Er ist bis in das Jahr 1565 zurückzuverfolgen, wo er in Rom das erstemal erwähnt wird. Er ist der Typ des alten Venezianers, ein verzerrter Magnifico. Er trug die langen, eng anliegenden Beinkleider, die den Venezianern um 1582 den Spitznamen Pantaloni eingetragen hatten und unserem heutigen Herrenbeinkleid den Namen gaben. Sie waren anfänglich leuchtend rot, als aber die Venezianer aus Trauer über den Verlust von Negroponte die Farbe in Schwarz änderten, wechselte auch der Pantalone in der Komödie und trug seine Hosen fortan schwarz. Dann wählte er ein rotes Wams und rotes Käppchen und einen leichten fliegenden schwarzen Ärmelmantel, die Zimarra, ein Kleidungsstück, das die Kaufleute Venedigs in ihren Geschäften anzulegen pflegten. Die Schuhe waren gelb, die Maske lief am Kinn in einen spitzen Bart aus. So trat Orlando de Lasso in der ersten



Fresken der „Narrentreppe"



Fresken der „Narrentreppe"

bestimmt nachweisbaren Aufführung einer Commedia dell' Arte auf, von der wir Kunde haben. Sie fand 1568 am bayrischen Hofe statt, und der berühmte Komponist erschien dabei als Pantalone de Bisognosi in Kamisol und Hosen von rotem Atlas mit einem langen schwarzen Mantel. So sieht man den Pantalone auch auf den Fresken der





Fresken der „Narrentreppe"

berühmten Narrentreppe in der Trausnitz in Landshut, die nach Karl Trautmann etwa um 1576 ausgeführt worden sein dürften. Bei diesem Kostüm ist es geblieben. So erscheint er bei Riccoboni im Anfang des 18. Jahrhunderts und noch bei Valentini im Beginn des 19. In den Zeichnungen des letzteren ist eine weiche spanische Krause dazugekommen.



Fresken der „Narrentreppe"

Neben den Pantalone tritt der Dottore, neben den komischen alten venezianischen Kaufmann der komische Gelehrte aus Bologna. Er trägt Schwarz, wie die Gelehrten dieser Stadt, und ist ausgezeichnet durch einen riesigen Hut. Als komischer Typ war der Dottore schon Montaigne um 1545 bekannt. Auch dieses Kostüm ist durch die Jahrhunderte hindurch gleichgeblieben und nur im Laufe der Zeit mit der Fallkröse bereichert worden. Die Maske des Dottore bedeckte nur Stirn und Nase.

Als dritter Typ erscheint der Capitano, der Bramarbas und Maulheld, im Italien des 16. und 17. Jahrhunderts, das unter spanischer Herrschaft und spanischen Ansprüchen schwer zu leiden hatte, immer ein Spanier. Als Capitan Fracassa, Cocodrillo, Spavento, Matamoros, Malagamba, Spezzamonti ist er der unsterbliche Typus des miles gloriosus, eine Rache des wehrlosen gedrückten Landes an seinem Unterjocher. Francesco Andreini, geb. 1548, war bei der Truppe Flaminios della Scala, den Gelosi, einer der ersten Capitani. Bei den Comici Confidenti der Truppe des Fabricio de Fornaris kreierte der

Direktor den Capitan Cocodrillo. Er trug die Tracht der Soldaten Karls V. und zeichnete sich besonders durch sein riesiges Schwert oder einen Degen von ungewöhnlicher Länge aus. In der erwähnten Aufführung am Münchener Hofe trat Massimo Trojano in karmesinrotem Sammet mit breiten goldenen Streifen und einem mit Zobel verbrämten Mantel auf. Im 17. Jahrhundert nahm er die Golilla der Mode Philipps IV. an, die er bis in das 18. Jahrhundert hinein beibehielt. Diesen Liebling der italienischen Komödie hat Shakespeare 1598 in sein Lustspiel Loves Labour Lost aufgenommen, wie er ging und stand, mit seinem großen Säbel und seinem großen Mund.



Pantalone. Radierung von Franco
Venedig 1594

Zu dem Venezianer, dem Bolognesen und dem Spanier gesellt sich in dem Bergamasken der dumm-pfiffige Tölpel Zanne. Zanne ist die Form, zu der der venezianische Dialekt den Namen Giovanni verunglimpft. Der Zanne erscheint als komischer Typus der italienischen Volksposse schon vor 1550, und zwar immer als Bauernlümmel. Dem entspricht seine Tracht in den übertrieben weiten Dimensionen, die sie seinen Kleidungsstücken gibt. Auf den Fresken der Landshuter Narrentreppe trägt er Hosen von enormer Weite, aus denen der Hintere in auffallender Größe herausgearbeitet ist, dazu hat er ein weites und kurzes Hemd, das kaum bis über die Taille herabreicht, eine Tasche und einen kurzen Säbel. Auffallend an seinem Kostüm ist ferner die Größe seines Schlapphutes, der zu einem wichtigen Bestandteile der Rolle wurde. Sehr anschaulich schildert Dietrich Graminaeus, der 1585 in Düsseldorf der Hochzeit des Herzogs Johann Wilhelm von Jülich mit Jakobea von Baden beiwohnte, das Auftreten und Behaben eines Pantalone und eines Zanne: „Es sind ermelten Rittern (in dem Turnier) zwey in einem glid vorgezogen, einer in gestalt und kleidung eines magnifici der Stadt Venedig so auff einer Violen spielent herankommen ..... der andere war in gar bäurischer kleidung mit weiten schiffhosen und einem seltzamen großen huth, denselben er mit vilfeltiger enderung zu gebrauchen gewißst auf Bergomasocken ausgerüst und hat eine Härck so er auff bäurische art geführt." Die Possen und Narreteien, von denen er dann berichtet, fanden mit Verwechselung und vielfältiger Änderung seiner Kappen statt, ein Spaß, der von nun an als ein Haupttrick aller lustigen Personen erscheint. 1613 sah Philipp Hainhofer in München zwei welsche Komödianten, von denen „der ain seinen weißen Filtzhuet wohl in dreissigerley

weiß metamorphisiert". Von dem Zanne der Commedia dell' Arte erbte der deutsche Hanswurst die Filzmütze zum Verändern. 1640 schreibt Moscherosch in seinen Gesichten: „Mein Name ist Philander, bin ein geborener Teutscher, habe mich wie Hanswursts Hut auf allerlei Weise winden, drehen, drücken, ziehen, zerren, bügeln lassen." Auch die französische Komödie übernahm in ihr Garderobeinventar den weichen Hut des italienischen Zanne. Der Schauspieler Tabarin ist in Frankreich durch die Geschicklichkeit berühmt geworden, mit dem er sich dieser Kopfbedeckung für seine Tricks zu bedienen wußte. Der Zanne und sein Kostüm sind wohl von allen Typen der Commedia dell' Arte am schnellsten populär geworden. 1584 schrieb Erzherzog Ferdinand von Tirol, der Mann der Philippine Welser, eine schöne Komödie: Spiegel des menschlichen Lebens, in der italienische Narren „Sani" auftreten. Damals waren sie schon so bekannt, daß Herzog Wilhelm von Bayern 1573 seinem Marschall Anweisung gegeben hatte: „die Komödianten sollen zanikleider und schönbärt mitbringen", und die Münchener Regierung 1583 vor Fastnacht gebot: „der zani kleidungen darinnen bisher die maiste unzucht geübet und getrieben worden, sich zu enthalten." Wer den Münchener Fasching in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts mitgemacht hat, der hätte eine Erneuerung dieses Verbots der bäuerlichen Tölpelmaske zumal für norddeutsche Studenten für äußerst zeitgemäß halten müssen.



Zanne. Radierung von Franco. Venedig 1594

Neben diesen vier Haupttypen erzeugte die italienische Bühne im 16. Jahrhundert noch eine ganze Reihe anderer, die indessen nur ein ephemeres Leben geführt haben und mit den Genannten vielfach in eines verschmolzen. Dazu gehören Pedrolino, Piero, Pierrot, der seit 1547 auf dem Theater erscheint, zuerst in einer Komödie des Cristoforo Castelletti, eine dümmliche Bedientenrolle; dann der Meo Pataca, ein Römer, der in einem Anzug von schwarzem Sammet mit einer Doppelreihe silberner Knöpfe gespielt wurde. Als Kopfbedeckung ein flacher Hut mit breiter Krempe, dazu langer Dolch. Flaminio Scala, der Direktor der Gelosi, der im letzten Viertel des Jahrhunderts großen Ruhm im In- und Auslande erntete, erfand die Charaktere des Zanobio, eines alten Bürgers von Piombino, den Bauern Cavicchio, den Burattino und Francatrippa. Es sind die Typen, die Callot radiert hat. Francatrippa ist in seinen sehr weiten langen Hosen und ebensolcher Jacke, seinem hölzernen Schwert und dem langen spitzen Bart nur eine Abart des Zanne. Der Burattino

ist ähnlich gekleidet, nur ist sein ganzes Gewand manchmal mit Nesteln besät, und auf dem Bilde, das Bertelli von ihm radiert hat, hängt ihm ein Fuchsschwanz am Hut. Die Figur war weit bekannt. In Ben Jonsons Maskenspiel the Vision of Delight von 1617 tanzen 6 Burattini mit sechs Pantalones. Flaminio Scala, der die Kanevas der von ihm erfundenen Stücke 1611 hat drucken lassen, versäumt nie bei jedem derselben, das Kostüm anzugeben, in dem sie gespielt werden sollen. Eine Hauptrolle fällt dabei stets dem Stock zum Prügeln zu, dem bastone da bastonare. Fügen wir diesen stehenden Typen der italienischen Volkskomödie gleich noch den Florentiner Stenterello hinzu, der in einem Flickenkostüm von alter Packleinewand auftrat und noch aufzutreten pflegt.



Pantalone. Florenz 1619
Radierung von Callot. (M. 627)

Zu all diesen vorwiegend oberitalienischen Typen tritt der Pulcinella, der, wie man glaubt, in Neapel am Ende des 16. Jahrhunderts entstand. Vielleicht nicht einmal neu zu entstehen brauchte, denn da er mit dem mimus albus der Römer nicht nur das weiße Gewand, sondern auch die Strohkeule des Maccus der Atellana teilt, so ist diese Figur vielleicht nie ganz tot gewesen, sondern hat ihre Existenz durch die Jahrhunderte weiter gefristet, ohne in den Fokus literarischer Überlieferung geraten zu sein. G. B. Doni, der 1647 starb, spricht einmal von dem Pulcinella, als ob er erst einige Jahre alt sei. Das Kostüm ist das weite des Zanne, mit hohem spitzen Hut; zur Vervollständigung gehört ein dicker Bauch und ein Buckel. So wird er von Bertelli abgebildet, während Callot weder Bauch noch Buckel kennt. Der Pulcinellaspieler Andrea Ciuccio wird von G. B. Pacichelli 1693 wegen der Komik gerühmt, die er durch Verwendung eines dicken Bauches hervorzubringen wußte. 1760 beschreibt ihn der bekannte Abbé Galiani in Hemd, Hosen und Barett von weißer Leinewand mit schwarzer Larve. So fand ihn noch 1832 Roger de Beauvoir in weiten Pantalons und Jackett mit weißer Mütze, aber statt der schwarzen Larve mit weiß gepudertem Gesicht. Bilder aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts stellen Pulcinella auch mit der spanischen Fallkröse dar und geben ihm eine Glocke an den Taillengurt.

Die besten Pulcinellen Italiens waren im 18. Jahrhundert Niccolo Piazzani, Bartolommeo Cavalucci, Vittorio Bonacci und Franc. Barese; der eigentliche Dichter dieses Typus Francesco Cerlone aus Neapel, der seine besten Stücke für den Pulcinella geschrieben hat. In Deutschland waren im 17. Jahrhundert Peter und Johann Hilverding, die in Wien, Berlin und anderen Orten auftraten, die beliebtesten Vertreter dieses Typus. Übrigens haben die italienischen Truppen sich nicht darauf beschränkt, ihre Mitglieder in feststehenden Rollen dieser Typen auftreten zu lassen, aus den Kanevas Flaminio Scalas erfahren wir, daß in seinen Stücken die so beliebten Verkleidungen ebenfalls eine große Rolle spielen und Mädchen häufig als Pagen aufzutreten haben. Niccolo Barbieri behauptet in seiner Supplica von 1634 sogar, daß die Vorgänger der Gelosi nicht nur Männer hätten ganz nackt auftreten lassen, unter dem Vorwand, als seien sie einem nächtlichen Brand entronnen, sondern auch Frauen in den allerleichtesten Kostümen in verfänglichen Situationen auf die Bühne gebracht hätten. Gio. Batt. Andreini, der Direktor der Fedeli, der im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts in Paris spielte, brachte in seinem Stück la Centaura eine ganze Familie von Zentauren auf das Theater. Wie man diese Erscheinung möglich machen konnte, zeigt der Entwurf zu dem Gerüst eines Bühnenzentauren in der Sammlung Fairfax Murray. Er wird dem Francesco da Georgio zugeschrieben, einem Mailänder Architekten, der 1502 starb. Der bekannte reisende Kunstsammler und Händler Philipp Hainhofer sah 1613 beim Pfalzgraf August in Neuburg einen Italiener, der eine Komödie unter fortwährender Verkleidung ganz allein spielte.



Zanne. Florenz 1619
Radierung von Callot. (M. 629)

Mit den genannten Typen ist der Vorrat stehender Charaktere der Commedia dell' Arte erschöpft, nur die Namen, unter denen diese Typen aufzutreten pflegten, sind unendlich viel mannigfaltiger und schwankten, wie es scheint, nach Lust und Laune der Schauspieler, der Direktoren oder der Städte, in denen sie sich aufhielten. So kennt z. B. Callot, dessen Radierungen italienischer Komödianten um 1620 entstanden, noch Mestolino,

Gualzetto, Mezzetin, Scapin, Fritellino, Gian Fritello, Gian Farina, Trastullo u. a., die sich aber sämtlich vom Zanne, dem ursprünglichen Typus, gar nicht unterscheiden. Sie tragen alle, wie er, überweite Hosen und Blusen, großen weichen Hut und ein hölzernes Schwert, dazu die Maske mit dem langen spitzen Bart. Callot hat außerdem noch den Coviello und den Pasquariello, die auch im Scenario von Portas Trapolaria figurieren, sehr groteske Erscheinungen, die in der eigentümlichen Ausarbeitung des Schambeutels stark, fast zu stark an gewisse Typen der alten römischen Posse erinnern.



Capitano. Florenz 1619
Radierung von Callot. (M. 628)

Wenn man in Italien schon an den ursprünglichen Typen modelte, sie nach lokalen Ansprüchen umformte oder der besonderen Begabung eines Schauspielers anpaßte, so war das natürlich noch weit mehr der Fall auf fremdem Boden. In dieser Beziehung hat zumal Paris einen starken Einfluß auf die Umgestaltung der Charaktere der Commedia dell' Arte ausgeübt. Gelosi, Confidenti und andere italienische Truppen sind seit 1576 nie mehr ganz aus Paris verschwunden, sie bildeten bald eine besondere königliche Truppe und haben nach kurzer Unterbrechung noch im 18. Jahrhundert hier gespielt. Für die Bedeutung der einzelnen Rollen ist es von Interesse zu erfahren, in welcher Weise ihre Gagen bemessen waren. 1762 empfing Arlequin einen ganzen Anteil der Einnahme, Pantalone und Scapin jeder drei Viertel Anteil, der Dottore nur einen halben. Die Franzosen haben den Typus des Zanne, des bäurischen Flegels, in die des witzig-komischen Bedienten verwandelt und so aus dem groben Tölpel einen geschmeidigen, gewandten Schwerenöter gemacht. Mezzetin, Scapin, Brighella, Scaramouche sind eigentlich französische Erfindungen. Vor allen Dingen aber ist es, wie Otto Driesen nachgewiesen hat, der Harlekin. Der zum Typus der Commedia dell' Arte gewordene Arlecchino ist niemand anderes als der altfranzösische komische Teufel Herlekin, der schon bei Adam de la Hale eine Rolle spielt. Dieser Typ ist anscheinend von einem italienischen Schauspieler zwischen 1571 und 1580 auf der Pariser Bühne eingebürgert worden. 1580

ist man in Paris schon mit seiner Erscheinung vertraut, während er in Italien nicht vor diesem Zeitpunkt nachweisbar ist. Der früheste Darsteller des Harlekin ist Tristan Martinelli, der ihn schon seit 1595 gespielt hat, und zwar in einem Kostüm, das im Altertum dem Centuculus gehörte. Es bestand aus einem Trikot von grauer Farbe, das mit zerfetzten formlosen bunten Flicken über und über besetzt war. Sie waren wie zufällig über den Körper zerstreut, aber so, daß dazwischen der Grundstoff immer sichtbar blieb. Einer von Martinellis nächsten Nachfolgern, Domenico Locatelli, genannt Trivelin, der auf der Pariser Bühne zwischen 1645 und 1660 den Harlekin spielte, hat dieses Kostüm dahin geändert, daß er die Flecke Stoff zusammenschob und



Aus den Balli di Sfessania. Radierung von Callot. (M. 643)

dadurch den Grund verdeckte, die einzelnen bunten Lappen blieben aber noch immer unregelmäßig in ihrer Größe. Erst unter Domenico Biancolelli, der den Harlekin um 1682 gespielt hat, nahm das Kostüm die Gestalt an, die ihm geblieben ist, die Zusammensetzung aus lauter gleichmäßig großen, in regelmäßiger Dreiecksform zusammengefügten Tuchstücken. Neben diesem bunten Flickenkostüm, das auf der Pariser italienischen Bühne entstand, scheint anfänglich noch ein anderes üblich gewesen zu sein, das ungefähr gleichzeitig von Callot in seinen Radierungen und von Inigo Jones in einer Kostümskizze zu einem englischen Hofmaskenfest dargestellt wird. Bei beiden trägt Harlekin die gewöhnliche Zannekleidung, die weiten langen Hosen, die sackartige Bluse und den großen weichen Hut. Louis Riccoboni, der 1727 eine Geschichte der italienischen Komödie schrieb, sagt: „In Italien nennt man den Arlecchino und den Scapin Zanni", das scheint uns im Zusammenhang mit der Zannetracht dieser frühen Bilder dafür zu

sprechen, daß der Erfinder des Typus ihn wahrscheinlich aus einer Mischung italienischer und französischer Elemente zu einem neuen zusammenschmolz. Der Arlecchino trug den Kopf geschoren und eine schwarze Halbmaske. So sieht man ihn auf allen alten Bildern, bei Riccoboni und hundert Jahre später bei Valentini, der ihm die spanische Fallkröse gibt.

Außer dem Harlekin haben die italienischen Komödianten der Pariser Bühne noch einige Typen aus dem Zanne entwickelt. So schuf Niccolo Barbieri unter Ludwig XIII. die Rolle des Beltrame, deren Namen auf ihn überging. Ihr Kostüm bestand aus Rock und Kniehosen von grauem Tuch, einem ledernen Gürtel und einer weichen Kröse, dazu trug er eine Halbmaske mit Hakennase und Spitzbart. Auf dem Frontispiz seiner



Aus den Balli di Sfessania. Radierung von Callot. (M. 649)

Supplica von 1634 hat er sich in diesem Kostüm abbilden lassen, es war damals etwa 30 Jahre hinter der Zeitmode zurückgeblieben. Tiberio Fiorillo, der 1694 in hohem Alter starb, kreierte etwa um das Jahr 1640 den Scaramouche. Die Kleidung dieser Rolle, die der Erfinder mit geweißtem Gesicht spielte, war von spanischem Schnitt und ganz schwarz. „Der Himmel hat sich diesen Abend als Scaramouche angezogen", sagt Molière im Sizilianer 1667. Der Scaramouche hat zu Molières Rollen gehört. In einer Satire von Chalussay, die 1670 erschien, sieht man den Dichter als Scaramouche dargestellt. Molière selbst hat die Zannetypen um den Sganarelle vermehrt, der seiner eigenen Erfindung angehört und von ihm in sechs Stücken verwendet worden ist. Eines der bekanntesten Bilder des Dichters stellt ihn im Jahre 1661 in der Rolle des Sganarelle in der Schule der Ehemänner auch dar. Das Kostüm entspricht nicht der französischen Zeitmode, sondern ist in dem sogenannten spanischen Schnitt gehalten mit kurzem

Mantel, Fallkröse und Kappe. Es ist längs der Nähte mit Brandebourgs besetzt. Es war kein ganz feststehendes. Wie das Inventar von Molières Hinterlassenschaft ausweist, hat der Dichter es für die verschiedenen Stücke, in denen die Rolle vorkommt, etwas variiert. Eine Zannerolle der französischen Bühne ist auch der Scapin, für den sich ein traditionelles Kostüm gebildet hatte: weißes Leibchen und Hosen, auf allen Nähten mit Grün besetzt, dazu eine weiße Kappe, ebenfalls grün besetzt, und eine Maske mit Schnurrbart. Eine ganz ähnliche Rolle ist die des Crispin, die der 1630 geborene Komiker Raimond Poisson erfunden hatte. Er spielte sie in ganz schwarzem Kostüm, Kamisol mit sehr breitem gelben Ledergürtel, an dem ein Stoßdegen hing, hohe, über das Knie reichende



Aus den Balli di Sfessania. Radierung von Callot. (M. 648)

Gamaschen, dazu der kurze Mantel der alten spanischen Mode, ein Lederkäppchen auf dem Kopf, über dem noch ein kleiner runder Hut saß. Sganarelle, Crispin und Scapin sind Ableger des Zanne auf der französischen Bühne. Riccoboni rechnet sie nicht zu den Typen der Commedia dell' Arte. Dagegen sind der Pierrot und der Mezetin italienische Schöpfungen, wenn auch auf dem Pariser Boden entstanden. Seit 1673 erscheint der Pierrot in weiten, ganz weißen Kleidern und ohne Maske, wie der Scaramouche wird er ohne Larve mit weiß eingemehltem Gesicht gespielt. Bei Watteau begegnen wir ihm häufig. Den Mezetin schuf Angelo Costantini, der von 1683/97 in Paris tätig war. Nach Dresden engagiert, brachte ihn seine Frechheit auf den Königstein, auf dem er 30 Jahre zugebracht hat.

An diesen Kostümen der italienischen Komödie, so wie sie Watteau so oft gemalt und Riccoboni sie systematisch in seinem Buch hat in Kupfer stechen lassen, fällt auf, daß sie mit der französischen Zeitmode gar keinen oder nur sehr geringen Zusammenhang haben.

Sie reproduzieren alte Modenelemente vorzüglich der spanischen Tracht aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die sich etwas umgebildet in Spanien bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts erhalten hatte. Als die spanischen Granden den Enkel Ludwigs XIV. auf den Thron ihres Landes abzuholen kamen, sah der französische Hof mit Erstaunen, wie anders sie gekleidet waren. Die gegürtete Schoßjacke, die Kniehose, der kurze Mantel und die weiche Kröse sind in der italienischen Komödie merkwürdig lange heimisch geblieben, wie ja überhaupt kaum eine andere Mode der Vergangenheit ein so zähes Leben gezeigt hat wie gerade die spanische. In der Galatracht der Höfe, der Amtstracht der Magistrate und der Geistlichkeit sind die Spuren der spanischen Tracht noch zwei Jahrhunderte hindurch zu verfolgen, nachdem sie aufgehört hatte, Mode zu sein. Die Commedia dell' Arte war im Auslande noch geschätzt, als sie in Italien an Boden verlor. König Friedrich Wilhelm I. von Preußen hielt sich trotz seiner Sparsamkeit eine Zeitlang eine Truppe mit Pantalone, Pierrot, Arlecchino und Brighella, für die er monatlich 148 Taler Gage zahlte. Für das italienische Publikum hatte sie an Reiz verloren, und einige Autoren wie Chiari und Goldoni haben diese Abneigung bewußt gesteigert. Dagegen war Carlo Gozzi ein Freund ihrer Typen und hat seine phantastischen Feenmärchen zwischen Pantalone, Truffaldino, Brighella und Tartaglia abspielen lassen, die er ab und zu um Smeraldina vermehrt. In dieser Zeit trug der Brighella die alte Volkstracht von Brescia, ein Kamisol und weite Pantalons, beide mit grünen Streifen besetzt, einen kurzen Mantel und die Fallkröse, den Kopf geschoren und dazu eine Halbmaske. Der Tartaglia war gekleidet in ein grünes Kamisol und kurze Beinkleider von gleicher Farbe mit silbernen Litzen, dazu ein kurzes Mäntelchen und weiße Strümpfe,



Capitano der italienischen Komödie
Kupferstich von Abraham Bosse. (D. 1408)

eine große Brille vervollständigte die Erscheinung. Beide Typen gehören also auch, soweit ihr Kostüm in Betracht kommt, zu den Ausläufern der spanischen Mode.

Nirgends hat die italienische Commedia dell' Arte so viel Anklang gefunden und ein so starkes Echo geweckt wie in Frankreich, und doch hat die französische Bühne in der gleichen Zeit, in der sie so lebhaft auf den fremden Reiz reagierte, eine eigene komische Bühne von großer Wirkung besessen. Sie schuf sich Typen, die an Komik und Volkstümlichkeit nicht hinter denen der Italiener zurückstanden. Einer der beliebtesten Komiker aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts war Jean Serre, dessen Tod von Marot in einem Gedicht beklagt wird, das vor 1532 entstand. Er schildert darin, wie der Schauspieler als Tölpel Badin schon durch sein bloßes Erscheinen verstand, unter dem Publikum eine fröhliche Stimmung zu entfesseln. Er trat auf in schmutzigem Hemd, auf dem Kopf ein Kinderhäubchen, das Gesicht mit Mehl eingestäubt. Diese Tracht des Badin wurde so traditionell wie die stereotype der italienischen Masken. In der Farce vom eifersüchtigen Ehemann tritt der dumme Bediente Colinet „als Badin gekleidet" auf. Unter den Nachfolgern von Jean Serre machte sich Robert Guérin, genannt La Fleur, einen Namen in der Rolle des Gros-Guillaume. Er gehörte zur Truppe des Hotel de Bourgogne und war ein besonderer Liebling König Heinrichs IV. 1634 spielte er noch in Paris, damals seit 40 Jahren. Sein ungewöhnlich dicker Bauch mußte ihm als Mittel zu komischer Wirkung dienen. Er trug ein sehr weites Hemd und ebenso weite Beinkleider und legte zwei Gürtel an, einen unterhalb des Nabels, den anderen unter der Brust, wodurch seine natürliche Beleibtheit noch mehr hervorgehoben wurde. Er spielte ohne Maske, das Gesicht dick mit Mehl bestreut, auf dem Kopf eine Art von Kinderkäppchen, mit einer Schnur um das Kinn. Mit dieser Erscheinung soll er in Groteskrollen als betrunkener Gascogner Bedienter ausgezeichnet gewesen sein. Der Zeitgenosse des dicken Willi Hugues Guérin, genannt Fléchelles, war in seiner äußeren



Arlequin ancien. Radierung von Joullain
Aus Riccoboni: Histoire du théâtre italien. Paris 1727

Erscheinung ein Gegenstück zu ihm, ebenso dünn und langbeinig, wie jener kurz und dick war (wem fallen nicht die Stettiner Sänger ein?). Er debütierte 1598 und schuf die Rolle des Gaultier Garguille, die er in schwarzen Tuchkleidern mit Ärmeln von rotem Fries spielte. Der Schnitt war äußerst einfach, ein langes Kamisol, das bis auf die Mitte der Schenkel reichte, Beinkleid und Strümpfe in eines, den roten Ärmeln entsprachen rote Knöpfe und Knopflöcher auf schwarzem, schwarze Knöpfe und Knopflöcher auf rotem Grunde, am Gürtel eine Tasche und ein großer hölzerner Dolch, dazu eine flache Kappe. Er trug Maske mit langem spitzen Bart, Perücke mit weißen Haaren und eine große Brille. Seine Stärke lag in den komischen Alten, er verkörperte den Pantalone. Mit einem dritten Genossen Henry Legrand bildeten die drei im Beginn des 17. Jahrhunderts ein komisches Trio, das den Franzosen lange unvergessen blieb. Henri Legrand, der gegen 1583 zur Truppe des Hotel de Bourgogne überging, nahm in ernsten Rollen den Namen Belleville, in Possen den des Turlupin an, d. h. er kreierte diese beiden Rollen, Turlupin war wieder ein Zanne, in dessen Kostüm er ihn auch spielte. Seine Geschicklichkeit im Verändern des großen weichen Filzhutes war sprichwörtlich. Er bediente sich wie Gaultier Garguille der Maske beim Spiel. Dieses Komikertrio wurde ergänzt durch eine weibliche Rolle: Dame Perine, die aber von einem Manne gespielt wurde. Nach dem Zeugnis der Memoiren des Abbé de Marolles soll er seine Sache unübertrefflich gemacht haben. Über dem Namen der Rolle ist der des Schauspielers völlig in Vergessenheit geraten. Nach dem Tode von Gaultier Garguille übernahm Bertrand Hardouin de St. Jacques seine Rollen unter dem Namen Guillot Gorju. Er war, ehe er zum Theater überging, mit Operateuren in der Provinz umhergezogen und hatte den Marktschreier gemacht. Er trat in ganz schwarzem Kostüm mit sonderbar geformtem Hut und Maske mit häßlichem Bart auf und errang seine Erfolge als komischer Doktor. Schließlich zog er sich von der Bühne zurück und lebte in Melun als



Arlequin moderne. Radierung von Joullain
Aus Riccoboni: Histoire du théâtre italien. Paris 1727

Arzt, wo er 1643 oder 1648 gestorben ist. Die spanische Tracht in Schnitt und Farbe, schwarz galt in Spanien als die vornehmste, hat also ebenso wie auf der italienischen Bühne auch auf der französischen ganz wesentliche Charakteristika des komischen Bühnenkostüms abgegeben. Von französischen Komikern dieser Zeit müssen wir noch ihrer Kostüme wegen nennen Jacquemin Jadot, der um 1634 auftrat und die Komik der Erscheinung wesentlich in der heterogenen Zusammenstellung der Farben seiner Kleidungsstücke suchte. Er trug ein lila Kamisol, hellgrüne kurze gepuffte Beinkleider, rosa Trikotstrümpfe, hellgelbe Pantoffel und dazu eine Larve mit weißer Perücke. Deslauriers, genannt Bruscambille, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Prologsprecher geschätzt. Wenn sein Aussehen wirklich dem entsprach, wie es in einem 1683 in Lyon gedruckten Gedichte beschrieben wird, muß es ziemlich grotesk gewesen sein. Als Helm einen Kochtopf, als Panzer eine Kasserolle, behängt mit Würstchen und Aalen, als Hellebarde einen Bratspieß voller Kapaunen und Poularden. Da es Entwürfe zu Maskenkostümen dieser Zeit gibt, die aus Zusammensetzungen von allerhand Geräten und Gefäßen bestehen, wie diese Beschreibung sie angibt, ist es wohl möglich, daß das Theaterkostüm des Bruscambille wirklich so beschaffen war.



Pierrot. Radierung von Joullain
Aus Riccoboni: Histoire du théâtre italien. Paris 1727

Gleich der italienischen Bühne schuf sich auch die englische den komischen Typus ihres Theaters erst im 16. Jahrhundert. Aus dem englischen Jahn und dem italienischen Zanne ist dann der deutsche Hanswurst hervorgegangen. Die englische Schöpfung ist auf den deutschen Typus von so maßgebendem Einfluß gewesen, daß sie gar nicht getrennt voneinander betrachtet werden können, so eng hängen sie in der Art ihrer Komik und ihrer Kleidung zusammen. Das Mittelalter hatte der deutschen Bühne keine stehende komische Figur beschert, der Narr war im Kostüm eine Type, aber nicht im Charakter. Er erschien nur im Possenspiel, die große Bühne der Passionsspiele und Mysterien war ihm verschlossen. Am Ende des 16. Jahrhunderts, zugleich von England aus als Jahn und von Italien her als Zanne der deutschen Bühne vermittelt, entwickelt sich der Hanswurst

zu fröhlichem Eigenleben und erobert sich im 17. Jahrhundert einen so bevorzugten Platz auf dem Theater, daß er selbst in den ernstesten und blutigsten Tragödien nicht mehr entbehrt werden kann, und es im 18. Jahrhundert eines literarischen Feldzuges von langjähriger Dauer bedarf, um ihn wieder von dem angemaßten Felde zu vertreiben. In England wie in Deutschland verschwindet im Laufe des 16. Jahrhunderts der Narr, wie wir ihn im sechsten Kapitel geschildert haben, allmählich mit den äußeren Kennzeichen, die ihn bis dahin charakterisierten, der Kappe mit den Eselsohren, und machte einer neuen Erscheinung Platz. Wie in Italien der Zanne, ist auch in England der Jahn ein bäuerischer Tölpel, aber wenn Frankreich diesen Typus in das Witzige seiner schlagfertigen Dienerrollen veränderte, so hat England aus dem Rüpel der Commedia dell' Arte einen Clown gemacht, dessen Komik in seiner Lächerlichkeit liegt, nicht in seinem Witz. In diesem Geist ist auch sein Kostüm entstanden, darauf berechnet, schon durch den bloßen Anblick komisch zu wirken. Der Schöpfer dieses Kostüms scheint der Clown Tarlton zu sein, der 1588 in dem Jahre starb, als die spanische Armada England bedrohte. Er trat in Hosen auf, die ihm viel zu weit, und in Schuhen, die ihm viel zu groß waren. Da damals die Modekleidung spanisch war und ganz enge Beinkleider vorschrieb mit einer Puffe an den Hüften, war der Abstand von der Zeittracht groß genug, um Lachen hervorzurufen. Die weiten Hosen Tarltons waren denn auch das, was den Zeitgenossen an seinem Anzug besonders aufgefallen ist. Sie werden häufig erwähnt. Einmal werden sie in ihrem Umfang mit Mehlsäcken verglichen; „abgeschmackt und unziemlich" nennt sie ein anderer, „aber gerade deswegen mißfallen sie nicht, sondern werden gutgeheißen." Zu diesem Anzug kam dann noch die Kopfbedeckung, die ebenfalls zu groß war und dem Träger gestattete, ihr allerlei Formen und Gestalten nach seinem Gutdünken zu geben, derselbe Hut, den wir schon beim Zanne kennengelernt haben. Marx Mangoldt in einem Gedicht auf die Frankfurter Messe: Markschiffs Nachen von 1597 beschreibt den Komiker der englischen Komödianten:



Tartaglia. Radierung von Joullain
Nach Riccoboni: Histoire du théâtre italien. Paris 1727

Wie der Narr drinnen Jan genennt
Mit Bossen war so exzellent,
Welches ich auch bekenn fürwahr,
Daß er damit ist Meister gar,
Verstellt also sein Angesicht,
Daß er keim Menschen gleich mehr sicht,
Auff tölpisch Bossen ist sehr geschickt,
Hat Schuch der keiner ihn nicht drückt.
In seinen Hosen noch einer hätt Platz,
Hett dran ein ungeheuren Latz,
Sein Juppen ihn zum Narren macht
Mit der Schlappen, die er nicht acht usw.

In Henslowes Inventaren erscheinen mehrere Anzüge für Clowns, darunter ein Kamisol von gelbem Leder. Der Komiker, den Mangoldt bei der obigen Beschreibung im Auge hatte, war der von Sackville geschaffene John Bouset. Dieser Name rührt von dem Getränk Posset her, das aus einer Mischung von Rahm, Bier und gewürztem Zucker bestand. Andere englische Clowns schufen andere Typen, so Spencer den Hans von Stockfisch, Robert Reynolds den Pickelhäring. So wenig wie diese Typen sich in der Art ihrer Komik voneinander unterschieden haben mögen, so gering waren auch die Verschiedenheiten ihres Anzugs. Immer handelt es sich um zu große und zu weite Kleidungsstücke, die durch das Mißverhältnis, in dem sie einmal zur Tagesmode und zweitens zu den Körperformen ihres Trägers standen, von vornherein darauf angelegt waren, Lachen zu erregen. Pickelhäring und Schampitasche (Jean Potage) tragen lange, sehr weite Beinkleider, eine Jacke mit zu großen pomponartigen Knöpfen, zu weite Schuhe, hölzerne Schwerter und weiche Filzhüte. Bei dem Pickelhäring ist er außerordentlich hoch und mit Hahnenfedern besteckt, während der Schampitasche einen Hut mit ungewöhnlich breiter Krempe trägt. Der Witz bestand darin, diese Kopfbedeckung häufig zu verändern. In einer Flugschrift aus der Mitte des 17. Jahrhunderts: „Gespräch zwischen dem englischen Pickelhäring und französischem Schampitaschen" sagt Schampitasch von seinem Hut: „Und ich eine neue und bessere Schlappe, die ich ein halb Schock mal auf à la modische Art verändern kann." Alle diese Kennzeichen treffen auch bei dem Zanne der Commedia dell' Arte zu. Außer Moscherosch, von dem schon die Rede gewesen ist, sind auch Rist, Rachel und Grimmelshausen im



Scapin moderne. Radierung von Joullain
Aus Riccoboni: Histoire du théâtre italien. Paris 1727

Simplizissimus voller Anspielungen auf den Hut und die Veränderungen, die der Komiker mit demselben vornehmen kann. Pickelhäring hat auch die spanische Krause angenommen, die er zu den Zeiten Christian Weises, als sie schon nicht mehr der Mode angehörte, noch getragen hat.

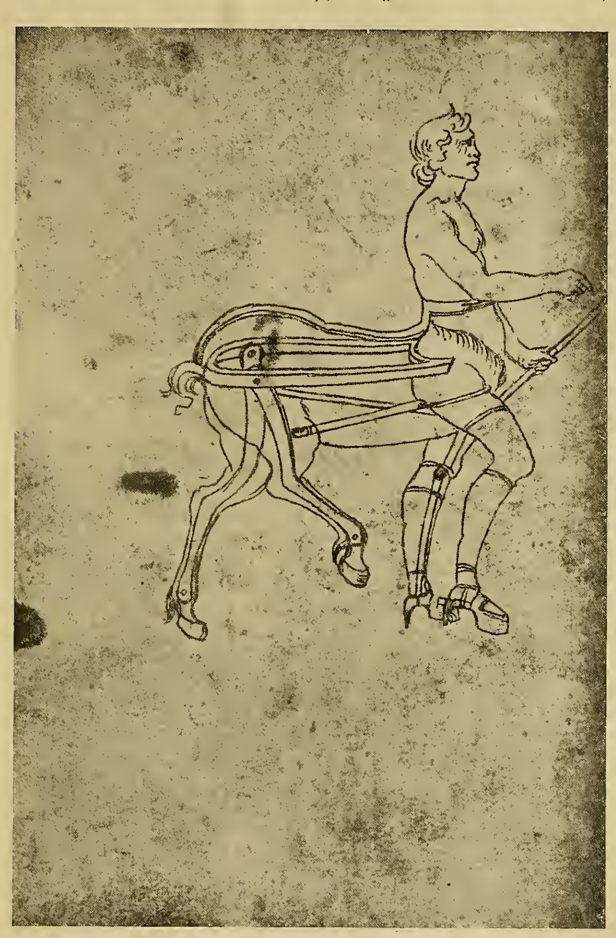
Die Farbe von Tarltons Kostüm scheint grau oder bräunlich gewesen zu sein, sie blieb aber nicht maßgebend, denn Landgraf Moritz ließ seiner englischen Truppe 1597/98 Gecks Kleider aus weißem wollenen Tuch machen, und später scheinen manche Darsteller noch ein übriges getan zu haben, um ihren Anzug auch noch durch die Farbenwahl auffällig zu machen. So beschreibt Rist den Pickelhäring als kleinen wohlbeleibten Kerl mit rotem Vollbart in einem Anzug halb rot, halb gelb, einem Mantel kaum zwei Spannen lang, einem Papierkragen und einer Schlafhaube mit Ohren. Der Vertreter der Rolle, den Rist gesehen zu haben scheint, suchte die Komik also außer der Buntheit auch darin, daß er einmal zur Abwechslung seine Kleider nicht zu groß, sondern zu klein wählte. Christian Janetschky, der zwischen 1676 und 1689 der Pickelhäring der Velthenschen Truppe war, stellte seine Kleidung aus verschiedenen Elementen eben vergangener Moden her. So trug er eine Jacke, die so kurz war, daß sie über dem Gürtel das Hemde sehen ließ, ganz kurze spanische Pluderhosen und darunter lange enge, dazu eine weiche Fallkröse, das eigene Haar in halber Länge, also alles Dinge, die zu der Zeit, als er so auf der Bühne erschien, im gewöhnlichen Leben nicht mehr gesehen wurden.



Dottore moderne. Radierung von Joullain
Aus Riccoboni: Histoire du théâtre italien. Paris 1727

Das Kostüm der englischen Clowns, wie es von Mangoldt beschrieben wird, muß zu der Zeit ein ganz typisches gewesen sein, denn Ayrer gibt an, z. B. in der Tragedia von der Belagerung Albas: „Jahnn geht ein, ist kleidt wie der engelländisch Narr.“ Im Fastnachtsspiel der überwunden Eifferer, sagt er: „Martius ob man will in gestalt eines Engländischen Jahnns.“ Im Fastnachtsspiel der verlohrene Engelländisch Jahnn Posset: „Amator in einem jannen Kleid.“ Ayrer und der Herzog von Braunschweig handhaben

den Jahn in ihren Stücken, der letztere schon 1593 den Johann Bouset in der Tragödia von einem Buhler und Buhlerin als einen feststehenden Typus, dessen Bekanntschaft als eine ganz allgemeine vorausgesetzt werden muß. Einige Male läßt Ayrer den Jahn auch in Weiberkleidern auftreten; in der Comedia vom König in Cypern „geht Jahn Clam ein, hat einen Harnisch zu hinderst vörderst angelegt und sich gar wunderlich staffiert". Wie sehr der Dichter übrigens die Komik zu schätzen wußte, die im Tragen einer alten Mode liegt, geht aus dem Possenspiel Hofflebens kurzer Bericht hervor. Hier „geht Jahnn Panßer ein, ist wunderlich gekleidt, nicht nerrisch, sondern gar in altvätterische kleider Erbar und doch also, daß man sein zu lachen hat." Auch Pfeife und Trommel, die man auf dem Bilde Tarltons sieht, scheinen zur dauernden Ausrüstung der englischen Jahnen gehört zu haben, wenigstens läßt Ayrer seine komischen Personen, die in Jahnenkleidern auftreten, die anderen dadurch, daß sie Pfeife und Trommel gebrauchen, im Reden stören. Es gehörte zu ihren Tricks, die zu weiten Schuhe ihren Herrn an den Kopf zu werfen, alles Späße, die, angefangen von den zu weiten Kleidern oder den zu kleinen Garderobestücken, heute noch in das Repertoire der Clowns gehören.



Francesco di Georgio. Gestell eines Bühnenzentauren
Handzeichnung der Sammlung Fairfax Murray in London

Wie in Frankreich die Dame Perrine eine komische Männerrolle war, so traten zur gleichen Zeit auch in Deutschland manche Komiker der Wirkung wegen gern in Frauenkleidern auf. Philipp Hainhofer sah 1613 in München den bayerischen Schalksnarren Jonas „in Gestalt eines alten Weibs", und daß auch Ayrer seine komische Person in diesem Anzug spielen läßt, haben wir schon gesehen. Wir hören noch von anderen komischen

Kostümen, die nicht in den Rahmen der typischen Jahnen oder Zannekleider fallen, darunter einem, dem die Originalität in der Erfindung nicht abzusprechen ist. Der schon einige Male genannte Danziger Martin Gruneweg erzählt, daß 1570 die Tischlergesellen in Danzig



Molière als Sganarelle in seinem Lustspiel l'École des Maris. 1661

Komödie spielten: „Sie hatten sich alle in eittel gehuebelte Spaene gekleiddet, hosen, wambös, hutt so artlich ausgemacht und mit allerley farbe und gold ausgestrichen, als wers von seide und gold gewurken." Der gleiche Spaß wird auch aus Nürnberg

berichtet, wo die Schreiner 1600 zur Fastnacht in Kleidern von Hobelspänen liefen und eine Komödie vom Bauernhobeln spielten.

So lange die englischen Komödianten in Deutschland gastierten, also bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, behielten die Spaßmacher ihrer Truppen den Namen Jahn oder Pickelhäring. Der Name Hanswurst bürgert sich erst seit der Zeit ein, als Velthen auch bei uns die italienische Komödie aus dem Stegreif einführte. Da erst wird der Hanswurst die stehende komische Person, die in allen Stücken, sei es ernsten oder komischen,



Die Typen der italienischen Komödie. Kupferstich von Baron nach Watteau

vielleicht nicht immer die Hauptrolle spielt, aber sicher immer den Hauptbeifall an sich reißt. Der Name „Hanswurst" taucht zum erstenmal 1519 in der niederdeutschen Bearbeitung von Brandts Narrenschiff auf, er findet sich bei Hans Sachs als „Wurst Hans". In der Komödie Georg Rolls vom Sündenfall, die 1573 in Königsberg gespielt wurde, spielen die Possenreißer Hans Han und Hans Wurst die komischen Figuren. In der englischen Truppe von Sackville spielte 1597 ein Wursthänsel, in Nürnberg war um 1630 Hans Ammon, ein beliebter Komiker, der sich als Peter Leberwurst auch selbst porträtiert hat. Diese Radierung zeigt ihn in dem Kostüm des Pickelhäring.

Von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus stand die deutsche Bühne im Zeichen der extemporierten Burleske. In

dieser Zeit war der Hanswurst ihr Hauptakteur, er behauptete diesen Platz selbst in den ernsthaften Stücken, den Haupt- und Staatsaktionen, die aus einem seltsamen Gemisch komischer und ernsthafter Auftritte zusammengebraut waren. Seine Rolle war von der Handlung meist unabhängig, dem Witz des Spielers völlig anheimgegeben. Meist scheint dieser auf Zoten und die Komik auf handgreifliche Späße hinausgelaufen zu sein. Für die typische Erscheinung des Hanswurst diente das Bauernkostüm, das wir schon im Altertum, im Mittelalter und wieder bei der Commedia dell' Arte als Grundlage des komischen Kostüms städtischer Spaßmacher beobachtet haben. Joseph Stranitzky, ein gebürtiger Schlesier,



„Die Liebe auf der italienischen Bühne." Kupferstich von Cochin nach Watteau

der seit 1706 in Wien spielte, gab dem Hanswurst eine neue Gestalt. Wie die Italiener ihren Spaßmacher auf Bergamo lokalisierten, so er den seinen auf Salzburg. Stranitzkys Hanswurst war ein tölpelhafter, aber pfiffiger Bauer aus dem Salzburgschen, in der Tracht des dortigen Landvolks, dessen Dialekt er auch sprach. Ein Bildnis vor Stranitzkys lustiger Reyß Beschreibung aus Salzburg in verschiedene Länder stellt ihn in seinem Bühnenkostüm dar: lange, halbweite Hose, kurze Joppe, Hosenträger, das lange Haar ist am Wirbel zusammengenommen, dazu hat er eine weiche Kröse und den spitzen Hut. Dieser Hut von grüner Farbe war schon vor Stranitzky ein Symbol des Groteskkomischen. Abraham a Santa Clara läßt 1709 jemand einen grünen Hut versprechen, als Zeichen, daß er einen dummen Streich gemacht hat. Durch den Komiker wurde der grüne Hut

zum typischen Charakteristikum des Hanswurst. Als Stranitzky sich zu alt fühlte, um noch länger zu spielen, ließ er Gottfried Prehauser kommen und übergab ihm 1725 auf der Bühne des Kärntnertortheaters feierlich seinen grünen Hut und die Pritsche, um ihn zu seinem Nachfolger zu weihen. Als Joseph von Sonnenfels in den sechziger Jahren seinen Kampf gegen den Hanswurst, d. h. gegen die Stegreifkomödie, aufnahm, spielte der grüne Hut in den Streitschriften für und wider eine große Rolle. Prehauser versuchte am 26. Februar 1767 in einer Posse: „der auf den Parnaß erhobene grüne Hut" seine



Die Abreise der italienischen Komödianten von Paris 1697
Kupferstich von Jacob nach Watteau

Sache gegen Sonnenfels zu verteidigen, aber ohne Erfolg. Im Anfang des 19. Jahrhunderts kreierte der Komiker Laroche vom Leopoldstädter Theater in Wien den Kasperl und wählte sich zur Maske den Anzug des österreichischen Bauern, dessen Symbol der rote Brustlatz ist, daher die beliebte komische Rolle des Kilian Brustfleck. Er hat damit anscheinend nur einen bereits vorhandenen Typus wieder aufgenommen, denn in einem 1724 in Hamburg aufgeführten Intermezzo zur Oper Don Quichotte erscheint „Don Quinto Falso unter der Gestalt des Kilian Brustfleck". Auch der norddeutsche Komiker Christian Schuch spielte den Hanswurst in einem roten Bauernwams, sonst scheint die Rolle des Hanswurst vielfach im bunten Kostüm des Harlekin gespielt worden zu sein. Franz Schuch trat auch in regelmäßigen Lustspielen in dieser buntscheckigen Tracht auf, und Gottsched



Pierrot und Colombine
Radierung von Gabriel de Saint Aubin

hält sich schon im Versuch einer kritischen Dichtkunst 1727 über dieses Kostüm auf: „Harlequin soll zuweilen einen Herrendiener bedeuten," schreibt er, „allein welcher Herr würde sich nicht schämen, seinem Kerle eine so buntscheckige Liberei zu geben?" Die unermüdlichen Bestrebungen Gottscheds, die auf eine Reinigung der Bühne von den zotigen Späßen plumper Spaßmacher abzielten, veranlaßten endlich die damals gefeierte deutsche Prinzipalin Caroline Neuber 1737, den Hanswurst in einer feierlichen Aufführung in Boses Garten in Leipzig von der deutschen Bühne für immer zu verbannen. Vorläufig mit geringem Erfolge. „Seit die Neuberin sub auspiciis von Gottsched den Harlekin von ihrem Theater verbannte," schreibt Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie, „haben alle deutschen Bühnen dieser Verbannung beizutreten geschienen, sie hatten nur das bunte Jäckchen und den Namen abgeschafft, aber den Narren behalten. Die Neuberin selbst spielte eine Menge Stücke, in denen Harlekin die Hauptperson war. Aber Harlekin hieß bei ihr Hänschen und war ganz weiß anstatt scheckig gekleidet." Die nicht aus dem Stegreif gespielten Stücke wollten durchaus nicht so schnell Wurzel fassen, zumal in Österreich. Noch 1794 schrieben die Eipeldauer Briefe: „Wer wird denn in ein regelmäßiges Stück gehen, die sind gar zum Einschlafen." Hier konnte man sich auch vom Hanswurst nicht trennen. 1763 spielte man in Wien Lessings Miß Sara Sampson mit „Hanswurst des Mellefonts getreuem Bedienten", und als die Ritter- und Zauberstücke aufkamen, fiel stets die Rolle des Knappen dem Hanswurst zu. Der Wiener Volksgeist war erfinderisch, immer neue Verkörperungen für diesen Typus auszudenken. Kurz schuf den Bernardon, Huber den Leopoldl, im Wiener Singspiel des 19. Jahrhunderts waren Kasperle, Larifari, Staberl nur neue Namen für eine alte Rolle.



Kupferstich von Gillot



Gros Guillaume. Nach einem alten Kupferstich
Aus Monval: Costumes de la Comédie franç. Paris 1884

Zu den komischen Effekten, die durch das Kostüm erreicht werden sollten, gehörten im 18. Jahrhundert die Verkleidungsrollen. Sie haben sich einer ganz ungewöhnlichen Beliebtheit erfreut, oder sollte am Ende der Knüppel beim Hund gelegen haben? Jede Verkleidung wurde nämlich dem Schauspieler besonders honoriert, in Wien zu den Zeiten des Kurz-Bernardon mit einem Gulden. Die Theaterzettel pflegten besonders darauf aufmerksam zu machen. So Schönemann in Hamburg 1740: Wer leicht glaubt, wird leicht betrogen, wobey sich der Harlekin zeigen wird als 1. eine lächerliche verstellte Dame von Bollonien, 2. ein eilfertiger Kurier, 3. ein verstellter arglistiger Jude. Wenn der gleiche Prinzipal Hanswursts Reise in die Hölle spielen ließ, so kündigte der Zettel an, daß derselbe in folgenden Verkleidungen auftreten werde: 1. Reisender, 2. Kavalier, 3. Pavian, 4. Schornsteinfeger, 5. Husar, 6. Zigeunerin, 7. Kroat, 8. Barbier, 9. Doktor, 10. Tanzbär, 11. affektierte Dame, 12. Läufer, 13. Kupplerin, 14. Nachtwächter, 15. Mann ohne Kopf, 16. als vom Teufel geholter Bräutigam. Unter d'Affligios Direktion versprach der Wiener Theaterzettel z. B. die größte Torheit der Welt mit Hanswurst, einem lustigen Gastwirt, eifersüchtigen Ehemann, lächerlichen Prokurator des Hausfriedens, neumodischen Frauenzimmer, kuriosen Hochzeitsbitter und brutalen Trakteur. Bei der Seuerlingschen Truppe in Lübeck spielte man 1756 Arlequins lächerliche Verwandlungen und Columbinens zerstörte Hochzeitsfreude in drei Aufzügen. Verkleidungen des Arlequins 1. als Lohnlaquai, 2. Arlequin, 3. Hausknecht, 4 Notarius, 5. Herr von Sauwinkel, 6. Schneider, 7. Taschenspieler, 8. stummer Sprachmeister, 9. Koch und Köchin in einer Person, ohne vom Theater zu gehen, 10. Anselmo, 11. Pandolpho, 12. Geist. Die süddeutsche Truppe von Hans Dobler spielte 1760 Hanswurst als Gaudieb.



Guillot Gorju: Kupferstich von Couvay nach Huret

In diesem Stück erschien er als durchtriebener Graf, grober Schuhknecht, verschmitzter Koch, vermaledeiter Advokat, verschämtes Frauenzimmer, verruchter Beutelschneider. Die 1742 in Frankfurt am Main gastierenden französischen Komödianten ließen



Bertrand Hardouin de St. Jacques gen. Guillot Gorju. Kupferstich von Le Blond nach Jer. Falck
Aus Monval: Costumes de la Comédie franç. Paris 1884

Arlequin in einem Stück nacheinander als Sterndeuter, Schwätzer, Kind, Statua, Mohr, Totengerippe und Papagei auftreten. Wenn die Truppe Wallerotty den Kaufmann von Venedig gab, so erschien Lorenzo als mehrfach verkleideter Harlekin. In den

Burlesken, die der Direktor Velthen für seine Bühne schrieb, verwandelte sich Arlequin in eine Jungmagd, eine Baßgeige, possierlichen Herkules, artig inventierte Hauslaterne, lebendig Bund Stroh. Lessing sagte, alle deutschen Lustspiele bestünden nur in Verkleidung und Zaubereien, und urteilte über die Stücke der Neuberin: Alle Schauspiele von ihrer Erfindung sind voller Putz und voller Verkleidung. Die berühmte Prinzipalin zeichnete sich in solchen Rollen besonders aus; sie stellte vier Studenten der Universitäten Jena, Halle, Wittenberg und Leipzig: Ungestüm, Fleißig, Haberecht und Zuallemgut, wie



Eine Aufführung im Hotel de Bourgogne in Paris
Turlupin, Gautier Garguille, Gros Guillaume, Guillot Gorju
Kupferstich von Abraham Bosse. (D. 1268)

Gottsched ihr nachrühmte, „herrlich und artig" dar. Die hochdeutschen Komödianten spielten 1741 in Frankfurt am Main die aus Liebe zur Zauberin gewordene Aurelia. Der Zettel verhieß: Dieses ist eine besondere Fatique unserer Primier Agentin, welche heute die Aurelia vorstellen und durch viele geschwinde Verkleidungen ein Meisterstück erweisen wird. Eckenbergs Truppe gab 1746 in Stuttgart der herumraufende Amor oder der verblendete Zauberpalast, der sich achtzehnmal verkleidenden Kolombinen, als reisendes Frauenzimmer, verliebte Zauberin, Gärtnerin, Tirolerin, Florabella, Zigeunerin, Amazone, beglückte Liebhaberin. J. P. Ußlar in Nürnberg zeigte 1754 den flüchtigen Poltergeist mit 18 Verkleidungen der Frau Ußlerin an. Das Verkleidungsmotiv hat auf die Oper übergegriffen. 1686 spielte die Hamburger Oper ein Singspiel Cara Mustapha, in dem

auftritt: „Don Gasparo, ein mit seiner vertraueten Braut Donna Manuela gefangener spanischer Graf, anfangs in Weiberkleidern unter dem Namen Roxellana.“ Fatinitza kann sich also, wie man sieht, eines ehrwürdigen Stammbaums rühmen. Auf dem Theater gibt es schon wirklich nichts Neues, was nicht bereits viel früher einem anderen eingefallen wäre. Die französische Bühne hat das eigentliche Verkleidungsstück nicht gekannt, und wenn sie das Genre pflegte, es in einer besonderen Weise zur Geltung gebracht. So schrieben Cailhava und d'Hèle 1780 einen dramatischen Scherz, die drei Zwillinge, in dem ein Schauspieler drei Personen darstellen muß, einen feinen gebildeten Weltmann, einen plumpen Grobian und einen albernen Trottel. Das Stückchen galt lange als Talentprobe und wurde zum Debut auf Engagementspielen der Schauspieler gern gegeben.

Gelegentlich der Kostüme ist schon die Rede davon gewesen, daß die komischen Rollen fast ausnahmslos in Gesichtsmasken gespielt wurden, und daß diejenigen Schauspieler, welche sich derselben nicht bedienten, ihr Gesicht durch Bemalen oder Weißen mit Mehl stark zu entstellen pflegten. Die Larve war um so wichtiger, als sie dazumal auch im bürgerlichen Leben des Alltags viel getragen wurde, ein Gebrauch, der in Italien ebenso herrschte wie in Frankreich und England. In Italien galt Modena für den Ort, an dem die besten Masken angefertigt wurden, und die dortigen Künstler Guido Mazzoni und Giovanni Buonomi mit seinen beiden Söhnen für diejenigen, die in dieser Kunst besonders hervorragten. Schwarze Masken von Samt pflegten die Damen jener Zeit zu tragen, wie heute den Schleier. Man hielt sie an einem Knopf im Munde fest. Eine Mummerei ohne Gesichtslarve war gar nicht denkbar. Die zahlreichen Bilder der Verkleidungen Kaiser Maximilians I., die unter seiner Aufsicht gemalt wurden, zeigen alle verhüllte Gesichter. Die Nürnberger Schönbartläufer führen ihren Namen von der Maske, die sie trugen. Die vielen Bilder jener Zeit, die Maskeraden oder Aufzüge darstellen, lassen deutlich erkennen, daß die Spieler stets Gesichtsmasken tragen. Wenn Bassompierre in seinen Memoiren von Balletten schreibt, die Hofleute vor Heinrich IV. tanzen, so erwähnt er die Larven als etwas ganz Selbstverständliches. Gewöhnlich trugen alle Teilnehmer einer Quadrille dieselbe, so daß die Zuschauer den verblüffenden Effekt genossen, nicht nur Leute in gleichen Kleidern, sondern auch mit lauter gleichen Gesichtern vor sich zu sehen. Bei der Oper in Paris blieb dieser Gebrauch bis 1770 bestehen. In den Balletten trugen gewisse Personen alle gleiches Kostüm und gleiche Maske: Tritonen silber und grün, Dämonen silber und feuerfarb, Faune braun. Dieser Gebrauch blieb um so mehr in Geltung,



Crepin. Dans son habit de Gilles, parlant à son Maître. Kupferstich von Gillot



Der Komiker Tarlton
Nach einer alten Zeichnung
Aus Fairholt: Costume in England. London 1860

weil viele Herren der Gesellschaft sich ein Vergnügen daraus machten, im Ballett auf der Bühne mitzuwirken und die Maske ihnen erlaubte, auftreten zu können, ohne erkannt zu werden. Die Damen des Corps de Ballet trugen niemals Masken und legten auch, wenn sie Negerinnen darzustellen hatten, nur schwarze Strümpfe und Handschuhe an, ohne sich das Gesicht zu färben. Der erste, der ohne Gesichtslarve aufzutreten wagte, war der berühmte Vestris, der 1770 den Jason in Ismene und Ismenias tanzte. Seit 1772 Maximilian Gardel den Apollo ohne Maske und ohne Perücke in seinem natürlichen Haar getanzt hatte, traten die Solisten im Ballett stets ohne Masken auf. Die Figuranten behielten sie bei und wurden erst durch Noverre als Ballettmeister der Großen Oper von ihr befreit.

Auf der Lustspielbühne nahm Molière die Gesichtsmaske für gewisse Rollen an, die nicht zu den typischen gehörten. So brauchte er sie selbst als Marquis in der Critique de l'École des Femmes, als Mascarille in l'Étourdi und den Précieuses ridicules. In den Fourberies de Scapin ließ er Hubert und Du Croissy als Argante und Geronte mit Masken spielen, eine Tradition, die bis 1736 in Geltung blieb.



Harlekin der Shakespeare-Bühne. „Harlikin for the mountebank." Entwurf von Inigo Jones
Aus Cuningham: Inigo Jones. London 1848

Daß man auch in Deutschland die Larve beim Theaterspiel benutzte, geht unter anderem aus der Nordhäuser Schulordnung hervor, die davon spricht, daß Kleider, Instrumente, Larven u. a., was zum Spiel angeschafft, vom Rektor den Schülern überlassen werden soll. In Ayrers Tragœdia Thesei macht Medea den Eheson wieder jung, indem sie ihm die Larve abtut. In seinem Fastnachtsspiel der verlarfft S. Franciscus erscheinen die Verwechslungen nur dadurch wahrscheinlich, daß die Schauspieler Larven tragen: Bruder Liebhart ist verkleid mit einem anderen Part oder Larffen. Ehrenfried in Gestalt, wie man S. Peter malt, auch mit Larffe. Die deutsche Oper und das Ballett, die sich so sklavisch nach dem französischen Vorbild richteten, nahmen von ihm auch den Gebrauch



Mrs. Siddons und ihr Sohn in der Tragödie Isabella. 1785.
Schabkunstblatt von Caldwall nach dem Bilde von Hamilton

der Maske an. In Dresden war 1692 bei dem Komödienhaus der Wachspossierer Trenkel mit 150 Taler Gehalt angestellt. Er hatte zu Opern, Komödien und Balletten fünfzig Wachsmasken zu liefern, die ihm mit zwei Taler das Stück vergütet wurden. 1753 erhielt jeder Tänzer der Dresdner Oper im Karneval eine Pariser Maske.

Was ihren Gebrauch auf der englischen Bühne anlangt, so geht aus einer Stelle in Puttenhams Kunst der englischen Poesie von 1589 hervor, daß man dieselben dann benützte, wenn mehr Rollen vorhanden waren als Schauspieler, ein Hilfsmittel, das man wohl auch anderswo gebraucht haben wird. Soweit es sich nach Bildern und Stichen beurteilen läßt, wir denken z. B. an Salvator Rosas Mann mit der Maske (Palazzo Pitti), Vasaris Tag (Palazzo Colonna in Rom) oder Abbildungswerke von Maskenaufzügen, entbehrten die Larven im allgemeinen besonderer Charakteristika. Nur die komischen Larven, zu denen die Teufelsfratzen gehörten, machten hiervon eine Ausnahme. Darin scheint man sich allerdings auch nicht haben genugtun zu können, wenn die Beschreibung, die Grimmelshausen in seinem Wunderbarlich Vogelnest von einer solchen gibt, auch nur halbwegs zutrifft. „Von denselben entlehnte ich", heißt es da, „eine erschröckliche Teufelsmaske, die hatte ein Paar Ochsenhörner, ein Paar glaserne, ganz feurige Augen, so groß als Hühnereier, ein Paar Ohren wie ein gestutzt Pferd, anstatt der Nasen einen Adlerschnabel, einen Schlund wie der Cerberus selbst, einen Boxbart, anstatt der Hände Greifenklauen und anstatt der Zehen gespaltene Kuhfüß. Man konnte erschröcklich Feur daraus speien, wenn man wollte und sah so forchterlich aus, daß man nur an seinem Ansehen hätte erkranken oder wohl gar sterben mögen." In diesem Sinne des Schreckenerregenden scheint man stark übertrieben zu haben, so daß die Verordnungen gegen das Larventragen sich sehr deutlich dagegen wenden müssen. „Für allen Dingen aber soll der



Hans Ammon als Peter Leberwurst. Selbstporträt, radiert vom Künstler

Überfluß an Teufeln und Narren," sagt der Königsberger Visitationsbescheid von 1585, „sonderlich aber die gar abscheulichen häßlichen und erschrecklichen Larven gänzlich abgeschaffet und sowohl dem Actori als sonsten männiglich nicht mit dergleichen bei Strafe sich finden zu lassen ernstlich eingebunden und befohlen werden. Darauf sonderlich die Burgermeister in den Städten Achtung und Aufsicht haben sollen." Ein Lübecker Bericht die Schul betreffend von 1627 „vergönnet zwar bei den comœdiis semestribus die personas in comicu habitu zu produzirn", wendet sich aber dagegen „daß die junge Pursch mit erschrecklichen teuffelslarven aufziehen".



„J. F. Müller, Comediant"
Harlekins Kostüm der deutschen Bühne. Um 1700

Der Teufel der Mysterien und Passionsspiele ist in dieser Zeit von der Bühne so ziemlich verschwunden, er ist nicht mehr der Böse mit Hörnern und Klauen, sondern mehr das böse Prinzip. In dem englischen Stück von der Königin Esther 1561 kommt das Laster als Spaßmacher Hardy Dardy im Narrenkleid; wie Ben Jonson auch bestätigt, daß das Laster im Wams eines Gauklers aufzutreten pflege. Arthur Golding läßt in seiner 1575 veröffentlichten Tragödie Abrahams Opfer, die eine ausgesprochen antikatholische Tendenz hat, den Teufel als Mönch auftreten. So ist er auch in einem der ältesten englischen Lustspiele dieser Epoche, in der witzigen Komödie Gammer Gurtons Nadel, beschrieben. „Ganz kürzlich sah ich einen großen schwarzen Teufel auftauchen", sagt Hodge. „Hatte er keine Hörner zum Stoßen?" fragt Frau Gurton. „So lang wie ihre beiden Arme", antwortet Hodge, „sahen Sie niemals Bruder Rushe auf eine Lein wand gemalt, mit einem langen Kuhschwanz, gekrümmten klauenförmigen Füßen und Krallen? Um alles in der Welt, wenn ich zu urteilen hätte, würde ich ihn für seinen Bruder gehalten haben." Die Idee, den Teufel in der Gestalt eines Mönches auftreten zu lassen, ist natürlich ein Ausfluß der reformatorischen Gesinnung, die sich oft genug auch außerhalb der Bühne in Spottbildern der Mönchskleidung bediente, wenn sie den Teufel abmalen wollte.

Wenn unsere deutschen Dramatiker den Bösen auftreten lassen, so sehen sie ebenfalls von der bis dahin auf der Mysterienbühne üblichen erschröcklichen Teufelsfratze ab, sondern

geben sich Mühe, seine Erscheinung ihrer Zeit anzupassen, z. B. Herzog Heinrich Julius von Braunschweig. In seiner Tragödia von einem Buler und einer Bulerin 1593 „kommt Satyrus (der Teufel), hat einen Mantel umbgehenget, das man ihn so bald nicht kennen kann. Ins gestalt eins alten Mannes." In desselben Verfassers Spiel von einem Wirt oder Gastgeber 1594 „kompt Satan in gestalt eines Menschen im langen Tollar" und sein Diener im langen Mantel. Später wirft er die Kleider ab und ziehet die



Szene aus: Die zwar hefftig entflammte doch aber künstlich verborgene und über Tantalus Aufsicht triumphirende Amor oder Arlechin das lebendige Gemählde und lächerliche Cupido Augsburg 1729. Kupferstich von Probst nach Joh. Jak. Schübler

Larve für. Ayrer, in dessen Fastnachtsspielen der Teufel nur außerordentlich selten erscheint, gibt für seine Ausstattung keine Vorschriften, sondern überläßt die Bestimmung der Kleidung desselben dem Regisseur, was allerdings darauf hindeuten würde, daß um diese Zeit noch eine Tradition in bezug auf dieses Kostüm lebendig gewesen sein muß. Selbst in dem streng katholischen Spanien hatte der Teufel die alte Gestalt auf der Bühne verloren. Gräfin d'Aulnoy, die zur Zeit Karls II. nach Madrid reiste, schreibt, der Teufel sei nicht anders gekleidet gewesen als die übrigen Schauspieler. Er machte sich nur durch feuerfarbige Strümpfe und ein Paar Hörner kenntlich.

Achtes Kapitel

Höfische Feste. Die Oper

Das 16. Jahrhundert, das so manche Veränderungen der Bühne mit sich brachte, das im Kunstdrama und seinem Gegenstück der Stegreifkomödie ganz neue Möglichkeiten zeitigte, hat auch die Oper entstehen und sich entwickeln sehen. Eigentlich ist sie ja erst das Gesamtkunstwerk, das durch Vereinigung aller anderen Künste, der Architektur, der Malerei, der Plastik unter Zuhilfenahme von Rede, Gebärde und Ton auf der Bühne entsteht. Diese, wenn man will, höchste Offenbarung des Kunstsinns ist eine Schöpfung des 16. Jahrhunderts, die im 17. Jahrhundert feste Form annahm und sich seitdem wohl im Inhalt, aber nicht in den Äußerlichkeiten gewandelt hat. Die Oper ist eine Blüte der Renaissancekultur, entstanden in den Kreisen, die sich im Besitz der feinsten Bildung, der edelsten Gesittung und des größten Reichtums befanden. Alle diese Bedingungen mußten vorhanden sein, um eine Gattung zu zeitigen, die an das Können ebenso große Anforderungen stellte wie an das Haben, die Talente ebenso zur Voraussetzung hatte wie Erziehung und Besitz. Die Oper erwuchs aus den Vergnügungen der Höfe. Die Feste der vornehmen Gesellschaft, die im Zeitalter der wiedererwachten Liebe zum klassischen Altertum einen Anstrich poetisch gelehrter Bildung bekamen, haben den Kern gebildet, aus dem sich unter Angliederung von Gesang, Tanz, Mimik und Pantomimik endlich die dramatische Gattung entwickelte, die wir heute Oper nennen. Wir haben schon, als von dem neu belebten klassischen Drama die Rede war, die Hoffeste erwähnt, die auch für dieses Vorbild und Muster waren. Die Festlichkeiten der Höfe sind zuerst an den Hofhaltungen der kleinen italienischen Tyrannen durch die Kunst geadelt und in eine Sphäre höherer Gesinnung erhoben worden, dadurch, daß man ihren Äußerungen: dem Festmahl, dem Turnier und dem Tanz feste Formen gab und ihre Reihenfolge ästhetischen Gesichtspunkten anpaßte, denen sich der einzelne im Rahmen der Gesamtheit zu unterwerfen hatte. Diese Programme, die jeden Teilnehmer zur Übernahme einer Rolle nötigten, haben diese Hoffeste zu wichtigen Etappen auf dem Wege gesellschaftlicher Kultur gemacht. Sie haben den höheren Kreisen Bildung, Gesittung und Anstand förmlich aufgezwungen und ganz nebenher auch das neue Genre, das musikalisch getanzte Drama hervorgerufen. Unter ihrem Einfluß werden die Formen der gesellschaftlichen Zerstreuungen immer zahmer und milder. Aus dem Turnier wird das Ringelstechen, schließlich die Quadrille zu Pferde. Das ritterliche Klirren der Schwerter und Splittern der Lanzen weicht schäferlichem Singsang und

endet im Tanz, der beide Geschlechter auf dem Parkett vereint. Man hat alle Äußerungen der höfischen Kultur des Mittelalters, vor allem das Turnier mit romanhaften Erfindungen umkleidet, die man teils dem Sagenschatz des klassischen Altertums, teils dem romantischen Legendenvorrat des Roman de la Rose, des Amadis oder anderer Ritterromane entnahm. Diese Einkleidung geschah durch Aufzüge und Maskeraden, man mischte Gesänge ein, ließ Tänze aufführen und gab dadurch den Festen den Charakter sorgfältig erprobter Theatervorstellungen, deren Bühne der ganze Hof war. Diesen Charakter empfingen die Hoffeste schon im Italien des Quattrocento, aber sie haben ihn länger als zwei Jahrhunderte beibehalten. Noch die großen Feste, die Ludwig XIV. in seiner Jugend gab, das große Ringelstechen 1662, die Vergnügungen der bezauberten Insel 1664 hätten in dem, was sie darboten und wie sie es darboten, ebensogut hundert oder zweihundert Jahre zuvor stattfinden können. Erst als der damals tonangebende französische Hof bei dem Altern des Sonnenkönigs darauf verzichtete, diese Schaustellungen selbst abzuhalten, gingen sie in den Betrieb der Berufsschauspieler über, die aus der Hand der Gesellschaft das fertige Genre einer neuen Kunst empfingen.



Reiter der ersten Quadrille bei dem Ringelrennen des Kardinal Barberini in Rom 1634
Radierung von Vitale Mascardi

Italien ist die Wiege der neuen Kunst gewesen, und seine ersten Künstler haben bei ihr Pate gestanden. In Mailand betätigte sich Leonardo da Vinci in ihrem Dienst. Bernardo Bellincioni verfaßte zur Hochzeit des Giovanni Galeazzo Sforza mit Isabella von Aragon zu Ehren der Herzogin die Huldigung der sieben Planeten, für die Lionardo eine Maschinerie erfand, die sich mit den sieben Planeten um die Fürstin drehte, wie das Firmament um die Sonne. Die Planeten wurden von Männern dargestellt „in der Gestalt und Kleidung, wie sie von den Dichtern beschrieben werden". Baldassare Castiglione schreibt an den

Grafen Canossa über die Zwischenspiele bei der Aufführung von Bibbienas Calandra: Jason säte Drachenzähne, aus denen Krieger hervorkamen; Venus, Neptun und Juno erschienen auf Wagen, von künstlichen Tauben, Seepferden und Pfauen gezogen. Im 17. Jahrhundert wurde Florenz unter den Medici der Vorort dieser Feste. Bei der Vermählung Cosimos de Medici mit Eleonore von Toledo 1539 traten Sirenen, Nymphen, Meerungeheuer, Silene, Satiren, Faunen, Hirten mit Gesängen und Tänzen auf. Als sich 1565 Franscesco de Medici mit Johanna von Österreich vermählte, erschien Venus mit den Grazien, Jupiter, Juno, Saturn, Mars, Amor mit Hoffnung, Furcht, Fröhlichkeit und Schmerz. Als sie auftraten, verbreiteten sich Wohlgerüche im Saale. Die Gesänge waren merkwürdigerweise noch keine Arien, die a voce sola vorgetragen worden wären, sondern Chöre, die hinter der Szene gesungen wurden. Die Partie der Venus wurde achtstimmig, die des Amor fünfstimmig gesungen, während ihre Inhaber ihren Part nur mimisch darzustellen hatten. So weit ist oft der Weg oder Umweg zu den einfachsten Erfindungen. 1589 wurde bei der Hochzeit Ferdinands de Medici mit Christine von Lothringen der Kampf Apolls mit dem Python dargestellt, die Aufführenden waren Götter, Halbgötter und Fabelwesen aller Art. Am Hofe in Mantua führten die Damen 1608 einen Tanz auf, den Rinuccini erfunden und Monteverde komponiert hatte. Sie stellten die Spröden vor, die in der Hölle für ihre Hartherzigkeit bestraft werden. Ihre Kleider bestanden aus einem eigens für den Zweck gewebten Stoff, der aschfarben, aber so mit Gold- und Silberfäden durchwirkt war, daß er Asche schien, mit glimmenden Funken besät. Flammen in Gold und Seide waren in Kleider und Mäntel gestickt, Rubine, Karfunkel und Edelsteine, glühenden Kohlen gleichend, halfen die Täuschung vollenden. Das Haar war in kunstvoller Verwirrung und mit Rubinen und Granaten durchflochten. Am Hofe in Turin führte man 1634 ein Ballett auf; die Wahrheit eine Feindin des falschen Scheins. Der Schein war in changeante Seide gekleidet, mit kleinen Streifen von Silberstoff, er hatte einen Schwanz wie ein Pfau und Flügel; um ihn ein Chor falscher Gerüchte und Vermutungen. Er lag auf einem Netz, in dem Lügen, Betrügereien, Possen, Schmeicheleien, Neuigkeiten und Späße waren, die alle Masken trugen. Schließlich erschien eine Sanduhr, aus welcher die Wahrheit und die Stunden hervorkamen, und ein Ballett tanzten.

Aus Italien stammen auch die großen Roßballette, welche aus dem Turnier das Ringelstechen und die Quadrille zu Pferde gemacht haben. 1628 veranstalteten die Accademici Torbidi in Bologna ein solches zu Ehren des Großherzogs Ferdinand II. von Toskana mit dem Programm: Amor in Delos gefangen. In Rom fand 1634 eines auf Piazza Navona statt, das Kardinal Barberini dem römischen Adel gab. Es war mit einer Pracht ausgestattet, daß das Echo, welches es in der Literatur weckte, bis zu uns erklingt. In Ferrara kämpften 1676 bei der Hochzeit von Ercole Pepoli mit Beatrice Bentivoglio die Sterne zu Pferde mit den Elementen. In Palermo wurde 1680 die Hochzeit König Karl II. von Spanien durch ein ähnliches Torneo gefeiert. Wie die Italiener die Erfindung dieser Gattung der berittenen Dramatik sind, so scheinen sie auch die Kostüme dafür

stilisiert zu haben. Unter diesen fallen zumal die Helmbüsche auf, die mit ihren geradezu extravaganten Formen Rätsel darüber aufgeben, wie die Reiter es möglich machten, sie auf dem Kopf zu behalten.

Am englischen Hofe waren dramatische Unterhaltungen mit Maskeraden verbunden, seit Eduard III. sehr beliebt, und haben besonders unter Heinrich VIII. eine große Rolle gespielt. Der König liebte es in jungen Jahren sich selbst daran zu beteiligen. In Halls Chronik wird ein Fest beschrieben, das der Monarch im Winter 1509/10 den fremden Gesandten in Westminster Hall gab. Nach dem Essen, heißt es, kamen Trommler und Pfeifer in weißem Damast mit grünen Hosen und Kappen, dann die Fackelträger in blauem Damast mit Wappenmänteln wie eine Alba in der Form, maskiert. Ihnen folgten die Herren, unter denen der König war, alle in gleichen Kleidern, von blauem und rotem Sammet, mit langen geschlitzten Ärmeln, mit Goldstoff besetzt und mit den Wappen von Castilien und Aragonien gemustert, die Mützen von goldgewirktem Silberstoff, mit Federn, alle mit Larven. Dann kamen sechs Damen, zwei in roter goldgestickter Seide mit Lilien besät, wunderbar reiche und sonderbare Coiffüren auf dem Kopf. Zwei andere in Kleidern Purpur und Rot, gemacht wie Schifferhosen, goldgestickt, darüber ein kurzes bis zu den Knien reichendes Gewand, wie ein Heroldsrock, alles in Gold gestickt, mit fremdartigen Kopfbedeckungen von Goldstoff. Die beiden letzten waren in Miedern von rot und purpur Seide mit Granatäpfeln in Gold gestickt, lange offene Ärmel, die Arme vom Ellenbogen an bloß. Ihre Kleider mit goldenen Chiffern bedeckt, auf den Köpfen Turbane wie die Zigeunerinnen, Gesichter, Hals, Arme und Hände mit dünnem schwarzen Stoff bedeckt, so daß sie Negerinnen glichen. Am Hofe König Eduards VI. führte man zu Weihnacht 1552/53 den Triumph von Mars und Venus auf, wobei man allein für das Kostüm des Kriegsgottes £ 51. 17. 4 bezahlte. Unter der jungfräulichen Königin nahmen diese Maskeraden einen noch breiteren Raum ein. Elisabeth konnte an Schmeicheleien und Huldigungen Unglaubliches vertragen, und die Edelleute, die sie mit ihrem Besuch beehrte, wetteiferten darin, ihre schwärmerische



Don Lorenzo Pilo bei dem Reiterfest zu Ehren der Hochzeit König Karls II. von Spanien mit Maria Louise von Bourbon. Palermo 1680
Radierung von Mansella

Ehrfurcht in möglichst poetischer Gestalt an den Tag zu legen. Beim Eintritt in das Schloß, sagt Warton in seiner Geschichte Englands, begrüßten sie die Penaten, Merkur geleitete sie in ihre Gemächer, Tritonen und Nereiden belebten die Gewässer, die Pagen wurden als Nymphen verkleidet und schäkerten durch die Bosketts des Parkes, während die Lakaien, als Satyrn maskiert, ihnen nachstellten. Das Fest, das der Liebling der Königin Lord Leicester ihr in Kenilworth gab, war typisch für diese Art antiquarischer Belustigungen. Dadurch, daß Scott es in seinen berühmten Roman aufnahm, ist es ja noch heut unvergessen.

Alle diese höfischen Maskeraden sind zwar dramatisch angelegt, aber sie haben, wie Brotanek ausführt, die ihnen für den Ausdruck zu Gebot stehenden Mittel: Rede, Gesang, Musik, Tanz und Dekoration nur selten in ihrer Gesamtheit herbeigezogen und selbst da, wo es geschah, kam es zu keiner rechten Durchdringung und Verschmelzung der ziemlich unvermittelt nebeneinander gestellten Bestandteile. Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, hauptsächlich unter der Regierungszeit der Königin Elisabeth, wird das Maskenspiel unter der Hand einiger Dichter dadurch zu einem Kunstwerk, daß sie sich bemühen, die einzelnen Elemente zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden, die schroffen und unvermittelten Übergänge vom gesprochenen zum gesungenen Wort zu motivieren, die Tänze zu Reden und Gesängen in Beziehung zu setzen, dem Ganzen einen höheren Sinn unterzulegen. Samuel Daniel, Ben Jonson, John Marston, George Chapman, Thomas Campion, William Brown, William Davenant u. a. haben das Maskenspiel in eine feste Form gebracht, die sich in Maske und Gegenmaske charakterisiert. Die Antimaske, eigentlich „antic masque“, ist das Gegenspiel der Hauptdarstellung und meist derb-komischer Art. Die Kostüme der Tänzer sind wesentlich einfacher, oft mit Schellen besetzt und ebenso wie die Tänze und Bewegungen der Spieler der Antimaske lebhaft und ausgelassen sind im Gegensatz zu dem gemessenen Schritt der Maskierten der Hauptmaske, sind auch ihre Kleider vorwiegend auf die komische Wirkung hin zugeschnitten. Daß solche Vorstellungen aus einer märchenhaften, willkürlich erfundenen Welt, die von der Elite der Gesellschaft an prachtliebenden Höfen aufgeführt wurden, einen Hauptwert auf das Kostüm legten, ist selbstverständlich und ebenso selbstverständlich, daß dieses Kostüm reich und glänzend sein mußte. Alle Dichter, die für die Maskenspiele geschrieben haben, ließen es sich denn auch nicht verdrießen, ihre Erfindungskraft auf die Kostüme auszudehnen und mit dem Schneider in Phantasie zu wetteifern. Jonsons Gedichte sind besonders reich an detaillierten Angaben hinsichtlich der Anzüge, in die er seine Gestalten zu kleiden wünscht. Sie geben eine gute Idee von dem Luxus und dem Geschmack, mit dem diese Aufführungen ausgestattet worden sind. Als Jakob I. am 15. März 1603 seinen Einzug in London hielt, war sein Weg mit Pageants besetzt, die lebende Bilder und Aufführungen darboten, von denen ein guter Teil von Ben Jonson erfunden war. Da sah man Britannia, reich gekleidet in Goldstoff mit kostbarem Mantel, Theosophia, in Weiß mit einem blauen, sternenbesäten Mantel, eine Sternenkrone auf dem Kopf, diese Gewänder sollten Wahrheit, Unschuld und Klarheit symbolisieren.



Sänger im Ballett. Entwurf von Inigo Jones
Aus Cuningham: Inigo Jones. London 1848

Der Genius der Stadt war reich, ehrwürdig und antik gekleidet, in einen Purpurmantel und ebensolche Halbstiefel. Boleutes, der den Stadtrat personifizierte, war in Schwarz und Purpur angezogen, mit einem Kranz von Eichenlaub auf dem Kopf. Polemius, der die Kriegsmacht Londons darstellte, trug eine antike Rüstung und einen Lorbeerkranz. Die Themse erschien in einem „Leibkleid", das blau gewesen zu sein scheint, mit einem meergrünen Mantel, der wie ein Segel geschwellt war, Armbänder von Weidenlaub und Schilfgras, eine Krone von Schilf und Wasserlilien, Euphrosyne war in Grün mit einem Mantel von verschiedenen Farben, der mit vielerlei Sorten von Blumen gestickt war, auf ihrem Haupt einen Kranz von Myrten, Sebasis oder die Verehrung war in aschfarbenen Kleidern und schwarzem Mantel, einen grauen Schleier über dem Kopf, Prothymia oder Schnelligkeit war in einem kurzen aufgeschürzten Kleid von Feuerfarbe mit Flügeln, auf dem Rücken das Haar mit Bändern durchflochten, auf dem Kopf ein Kranz von Kleeblättern. Auf der rechten Hand hielt sie ein Eichhörnchen, Agrypnia oder die Wachsamkeit trug gelb, einen schwarzen Mantel, der ganz mit Augen bestickt war und silberne Fransen hatte, einen Kranz von Heliotrop, in der einen Hand eine Lampe, in der anderen eine Glocke. Agape oder die liebende Zuneigung war in Rot mit Gold und feuerfarbenem Mantel, hatte einen Kranz von roten und weißen Rosen auf dem Kopf und in der Hand ein flammendes Herz. Irene oder der Frieden war in Weiß mit Sternen besät, hatte einen Olivenkranz auf und auf der Schulter eine silberne Taube.

Plutus oder der Wohlstand war ein lockiger Knabe mit Goldflittern überstreut, fast nackt, ein reiches Gewand über ihn hingeworfen. Esychia oder die Ruhe war in Schwarz, auf dem Kopf ein künstliches Nest mit Störchen darin. Tarache oder der Tumult in einem Kleid von verschiedenen aber dunklen Farben, das Haar zerzaust und unordentlich. Eleutheria oder die Freiheit war in Weiß, gewissermaßen antik, aber locker und frei. Doulosis oder die Dienstbarkeit war eine Frau in alten und schlechten Kleidern, armselig und mager. Peira oder die Gefahr war abgerissen, beinahe nackt, ihre wenigen Kleider von mehreren Farben. Eudaimonia oder das Glück war reich geschmückt in einem gestickten Kleid und ebensolchem Mantel. Der Genius der Stadt London trug eine lange rote Robe, um seine Vornehmheit anzudeuten, Kragen und Ärmel weiß, um die Reinheit seines Glaubens vorzustellen, einen kostbaren Mantel von Goldstoff mit einer Schleppe, um die Würde auszudrücken. Auf dem Kopfe hatte er einen Hut von feinem Wollstoff, der in eine Spitze „apex" endete, dieser „apex" war bedeckt mit einem feinen Netz von Garn, woran ein Zweig von Granaten befestigt war. In der Hand hatte der Genius eine goldene Räucherpfanne mit Weihrauch.

Bei dem Maskenfest the mask of Blackness, das die Königin 1605 in Whitehall veranstaltete, erschien Oceanus in menschlicher Form, die Farbe seines Körpers blau mit einem meergrünen Kleide, der gehörnte Kopf grau, der Bart von der gleichen Mischfarbe mit einer Girlande von Seetang, in der Hand einen Dreizack. Niger trat in Form und Farbe eines Äthiopiers auf, Haar und Bart gekräuselt, mit hellblauem Mantel, Stirn, Hals und Gelenke mit Perlen verziert, mit einer künstlichen Krone von Rohr und Papierrüschen. Für die Hochzeit des Earl of Essex mit Frances, Tochter des Earl of Sussex, schrieb Jonson 1606 ein Maskenspiel und zog die Mitspielenden dabei folgendermaßen an. Hymen in safrangelber Robe mit weißen Unterkleidern, gelbseidenen Strümpfen und gelbseidenem Schleier auf dem linken Arm. Auf dem Kopf einen Kranz von Rosen und Majoran, in der rechten Hand eine Fackel von Fichtenholz. Vernunft mit weißen Haaren, die ihr bis zum Gürtel reichten, die Gewänder blau, mit Sternen besät, der weiße Gürtel mit arithmetischen Zeichen bedeckt, in der einen Hand eine Lampe, in der anderen ein leichtes Schwert. Juno war in der Art gekleidet wie manche ihrer Statuen, die Frisur ihres Kopfes war ebenso merkwürdig wie ihr Schuhzeug. Der Geist der Luft trug verschiedene Farben, um die verschiedenen Veränderungen der Atmosphäre anzudeuten: als Heiterkeit, Regenschauer, Wolken, Winde, Sturm, Schnee, Frost, Blitzstrahl, Donner und war in Kleidern wie Juno. Ordnung war in blauen Unterkleidern und weißen Oberkleidern, ganz bemalt mit arithmetischen und geometrischen Figuren, Haar und Bart lang, einen Stern auf der Stirn, in der Hand ein Lineal. Der Anzug der Herren hatte in seinem Schnitt etwas von dem antiker griechischer Statuen, gemischt mit modernen Zutaten, was ihn zugleich graziös und wunderlich machte. Auf dem Kopf trugen sie persische Kronen, mit vergoldeten, nach auswärts gedrehten Rollen, die mit einem silbernen Schleier durchflochten waren, von dem ein Ende nachlässig auf die linke Schulter hing, während das andere stufenförmig in vielen Falten aufgenommen und mit

Juwelen und großen Perlen besetzt war. Ihre Leibstücke waren von fleischfarbenem Silbertuch, reich gearbeitet und so geschnitten, um den nackten Körper nachzuahmen, in der Art eines griechischen Thorax, unter der Brust mit einem breiten Gürtel von Goldstoff, vorn mit Juwelen befestigt. Ihre Schurze waren von weißem Silberstoff mit Spitzen besetzt und apart gearbeitet, um zu der oberen Hälfte ihrer Ärmel zu passen, deren untere Hälfte von lichtblauem Silberstoff und über und über mit Spitzen bedeckt war. Ihre Mäntel waren von verschiedenfarbiger Seide, um sie nach ihren Eigenschaften paarweis unterscheiden zu können. Das erste Paar himmelblau, das zweite perlfarbig, das dritte feuerfarben, das vierte lohfarben. Sie waren blätterförmig ausgeschnitten, sorgfältig angeheftet und mit O's bestickt, zwischen jeder Reihe Blätter ein breiter silberner Streifen. Sie waren auf der rechten Schulter befestigt und fielen in graziösen Falten gerade über den Rücken, dann waren sie mit einem runden Knoten am Schwertgriff befestigt. An den Beinen trugen sie silberne Schienen, die in der Arbeit zu ihren Schürzen paßten. Die Damen gaben den allergetreuesten Eindruck himmlischer Erscheinungen. Der Oberkörper in weißem Silbertuch, bestickt mit Pfauen und Früchten, ein loses rosa Unterkleid mit Silberstreifen und einer goldenen Zone. Darunter ein anderes fliegendes Unterkleid von lichtblauem Silberstoff mit Gold besetzt. Durch all dies hindurch erschienen die zarten Umrisse ihrer Körper. Ihr Haar war zwanglos gebunden und hing unter dem Reifen eines kostbaren und reichen Diadems, das mit den verschiedensten Juwelen besetzt war. Vom Scheitel herab wehte ein durchsichtiger Schleier bis auf die Erde, auf beiden Seiten befestigt. Die Schuhe waren blau und gold mit Rubinen und Diamanten besetzt, wie auch alle ihre übrigen Kleider.



Die Jungfrau von Orléans. Französisches Maskenkostüm
Kupferstich von Gaucher

Jonsons berühmtestes Maskenspiel ist wohl the mask of Beauty 1608 in Whitehall aufgeführt. Boreas trug ein Gewand rostfarben und weiß gemischt, voll und

aufgebläht, Haar und Bart rauh und gräßlich, graue Flügel voll von Schnee und Eiszapfen. Der Mantel war mit Draht abstehend von ihm gemacht, seine Füße endeten in Schlangenschwänzen, in seiner Hand hielt er eineu blätterlosen Zweig mit Eiszapfen. Januar in langem aschfarbenen Kleid, mit Silberfransen und weißem Mantel, weißen Flügeln und weißen Halbstiefeln. In der Hand einen Lorbeerzweig, auf dem Kopf ein Diadem von Lorbeer, vorn mit dem Zeichen des Wassermannes geschmückt. Vulturnus, ein Wind war in einer blauen Robe und Mantel ebenso von ihm abstehend wie der vorhergehende, aber etwas lieblicher, das Gesicht schwarz und auf dem Kopf eine rote Sonne, Flügel von mehreren Farben, Halbstiefel weiß und gold. Splendor in einem feuerfarbenen Gewand und bloßer Brust, das blonde Haar lose flatternd, in der Hand einen Zweig mit zwei Rosen, einer weißen und einer roten. Serenitas in einem Kleid von lichtblauer Farbe, einem langen Zopf, durchflochten mit einem Schleier von verschiedenen Farben, auf dem Kopf eine helle und schöne Sonne mit goldenen Strahlen bis auf die Füße. In der Hand einen geschnittenen Kristall mit mehreren Flächen von verschiedenen Farben. Germinatio in Grün mit einem goldenen Streifen um die Taille, gekrönt mit Myrtenzweigen, ihr Haar fliegend, in der Hand einen Myrtenzweig, grün und goldene Schuhe. Lätitia in einem Gewand von verschiedenen Farben mit allerlei Sorten von Blumen bestickt, ebenso ihre Strümpfe. Eine Girlande von Blumen in der Hand, fliegendes Haar mit Blumen durchflochten. Temperies in einem Kleide von Gold, Silber und Farben, in der einen Hand einen glühenden Stahl, in der anderen eine Schale mit Wasser. Auf dem Kopf eine Girlande von Blumen, Korn, Weinblättern und Ölzweigen, Schuhe wie ihr Kleid. Venustas in einer Robe von Silberstoff mit einem dünnen Schleier über Haar und Kleid, Perlen um den Hals und auf der Stirn. Ihre Schuhe mit Perlen besetzt, in der Hand mehrere bunte Lilien. Dignitas in einem Staatskleide, das Haar hoch frisiert, mit goldenen Binden, die reichen Gewänder mit Juwelen und Gold besetzt, ebenso ihre Halbschuhe. In der Hand einen goldenen Stab. Perfectio in einem Kleide von purem Gold, ein goldenes Diadem auf dem Kopf, um ihre Taille der Tierkreis mit seinen Zeichen, in der Hand einen goldenen Kompaß und einen Zirkel. Harmonia kam in einem Kleid, das etwas von dem aller übrigen hatte und voller Figuren war. Auf dem Kopf hatte sie einen Kompaß mit goldener Krone, die mit sieben Juwelen besetzt war, in der Hand eine Leier. Die Farben der übrigen Teilnehmer an dieser Maske waren verschieden, die eine Hälfte in Orange, Lohfarben und Silber, die andere in Meergrün und Silber. Die Leibstücke und kurzen Röcke waren weiß und gold für beide.

Eine vor dem Hofe aufgeführte Maske war 1626 die der glückseligen Inseln und ihrer Vereinigung. Johphiel, ein Luftgeist, erschien in heller Seide von verschiedenen Farben mit ebensolchen Flügeln, im lichtblonden Haar einen Blumenkranz, blauseidene Strümpfe, Schuhe und Handschuhe, mit einem silbernen Fächer. Merefool, ein melancholischer Student, in schlechten und zerrissenen Kleidern, versteckt sich unter einem dunklen Mantel und alten Hut. Skogan und Skelton in Kleidern, wie sie sie bei Lebzeiten



Ludwig XIV. als Sonne im Ballett
Nach einer Zeichnung von Stefano della Bella

trugen. Bei dem Earl of Newcastle wurde 1633 in Welbeck Abbey gespielt Loves welcome. Darin traten auf Accidence (ein lateinisches Schulbuch), gekleidet wie ein Geschäftsmann, in einem Rock von schwarzem Stoff, gegürtet, darauf waren streifenweis gemalt Hauptwort, Fürwort, Zeitwort, Mittelwort, dekliniert; Umstandswort, Bindewort, Vorwort, Ausrufungswort, nicht dekliniert. Hut, Hutband, Strümpfe und Schuhe waren bezeichnet mit den Buchstaben des Abc. Fitzale kam als Geschäftsmann in einem Heroldsrock blau und rot vierfach geteilt, mit Gelb eingefaßt statt mit Gold und über und über mit alten Verordnungen bedeckt, die verkehrt angebracht waren, so daß man sie nicht lesen konnte. In einer anderen maskierten Unterhaltung, die der gleiche Earl 1634 in Bolsover veranstaltete, erschienen Eros und Anteros geflügelt, mit Bogen und Pfeil bewaffnet, mit Röcken, Hosen, Schuhen, Handschuhen und Perücken.

Diese Beschreibungen verraten zur Genüge das Aufgebot von Scharfsinn, das der Dichter anwendete, um all seine Figuren so zu kleiden, daß den Zuschauern sofort die Übereinstimmung von Charakter und Gewandung auffallen mußte. Alles ist allegorisch und symbolisch zueinander in Beziehung gesetzt, eine Erbschaft, die diesem Zeitalter noch von den Moralitäten her anhaftete. In einem Maskenspiel, das die Königin 1606 abhalten ließ, dem Haus der Fama, gibt Jonson an, daß er die Gestalt der guten Fama mit Hilfe von Cesare Ripas Iconologia angezogen habe. Daß er das eine Mal dem Anzug der Tänzer deswegen besondere Anmut nachrühmt, weil derselbe aus einer Mischung antiker und moderner Bestandteile zusammengesetzt gewesen sei, muß man dem Zeitgeschmack zugute halten. Auch darf man billig bezweifeln, daß Juno und der Luftgeist sich wirklich sollten entschlossen haben, sich nach dem Vorbild antiker Statuen anzuziehen. Der Kontrast zwischen ihnen und den übrigen Damen in ihren kreisrunden Tonnenreifröcken wäre doch wohl zu groß gewesen, um nicht einen gar nicht beabsichtigten komischen Effekt hervorzurufen. Auf alle Fälle sind Prachtentfaltung und Willkür mehr zur Geltung gekommen als ein Gefühl für Stilreinheit, und vielleicht gehen Bacons Worte: „Wenn Fürsten schon solche Sachen haben müssen, so ist es besser, daß sie elegant ausfallen, als daß sie nur mit Kosten beschmiert werden," auf die höfischen Maskenfeste. Vielleicht hatte der große Philosoph etwas von den Unsummen gehört, die die Maskenspiele an den Höfen der beiden ersten Stuarts verschlangen. Nach der Aufführung der Maske der Königin 1605 schrieb Sir Thomas Edmonds an den Earl of Shrewsbury, daß sie 3000 £ gekostet habe. 1627 wurden für die Maskenkleider des Hofes einmal 500 £ und dann nochmals 600 £ gezahlt. Der Hofsticker Charles Gentile empfing 1630 £ nur für die Stickereiarbeit an diesen Maskenkleidern, eine Summe, auf die der Mann elf Jahre warten mußte. 1632 kostete die Weihnachtsmaske des Hofes 2000 £. Alles aber wurde durch die Ausstattung in Schatten gestellt, die 1633 Shirleys Masque of peace, die vor dem König in Whitehall getanzt wurde, zuteil wurde. Sie allein verschlang die ungeheuerliche Summe von 20 000 £ (mit 5 zu multiplizieren, um zu dem Geldwert von 1914 zu gelangen).

Gelegentlich aber nicht häufig findet sich, wie schon Brotanek bemerkt, auch ein Kostümwechsel in den Maskenspielen. In Campions Festspiel für Lord Hayes streifen die Tänzer auf offener Szene ein Überkleid ab, ehe sie ihre Kostüme in ihrer ganzen Pracht zeigen. Beaumonts olympische Ritter verbergen ihre schönen Kleider unter Schleiern, die



Der Herzog von Guise als König von Amerika. Ringelrennen in Paris 1662

erst beim Anblick des Königs fallen. In Davenants Prince d'Amour findet ein Kostümwechsel hinter der Szene statt, indem die Tänzer zuerst in kriegerischer Rüstung und gleich darauf in reicher Hofkleidung auftreten. Die Dichter hatten übrigens in den Kostümfragen nicht allein zu entscheiden, es sind zur Lösung derselben nicht nur Schneider herangezogen worden, sondern auch Künstler. Der berühmte Architekt Inigo Jones hat eine Reihe von Kostümen für die Maskenspiele entworfen, Zeichnungen, von denen sich

mehrere in der Sammlung des Herzogs von Devonshire erhalten haben. U. a. gleich Kostüme für die Maske der glücklichen Inseln von 1626. Allerdings sind diese Vorschläge nur sehr skizzenhaft und räumen dem ausführenden Kleiderkünstler ein großes Maß von Bewegungsfreiheit ein. Der Zeichner wird gewußt haben, warum er sich nur so ungenau ausdrückte, waren es doch anscheinend die Kostümfragen der höfischen Maskenfeste, wegen deren Ben Jonson und Inigo Jones, die bis dahin gute Freunde gewesen waren, sich bitter verfeindeten. Wie schon der Name andeutet und wie es auch überall anderswo in diesen Zeiten gehalten wurde, fanden die Aufführungen mit Gesichtslarven statt. Als einmal ausnahmsweise die jungen Leute von Grays Inn 1618 ohne Larven tanzen wollen, glaubt Chamberlain seine Dichtung eigentlich nicht Maske nennen zu dürfen, da ja eben dieses wichtige Requisit fehle. Jonson macht einmal den Versuch, das Tragen der Masken zu rechtfertigen, indem die acht Damen in der Masque of Hymen ihr Antlitz deswegen verbergen, damit ihre göttliche Schönheit die Sterblichen nicht blende. Davenant benutzt gelegentlich die Visire der Helme statt der Larve. Man hat die Larven zur Charakteristik benutzt, indem Chapman seinen indischen Prinzen olivenfarbige Larven gibt und Davenant im Tempel der Liebe die Geister des Feuers und der Luft als Choleriker und Sanguiniker bezeichnet.

An den französischen Hof scheint der Geschmack an dieser Art Maskeraden erst durch Katharina von Medici verpflanzt worden zu sein. 1554 hören wir von einer Aufführung, bei der sechs Damen als Sibillen erschienen, 1557 traten in St. Germain zwei Hofdamen als Nymphen auf, 1558 sah man bei der Hochzeit Maria Stuarts mit dem Dauphin alle neun Musen ihren Willkommen dem König bieten. Indessen waren das alles nur bescheidene Vorspiele zu der großen Festlichkeit, die 1581 König Heinrich III. veranstaltete, als er die Hochzeit eines seiner Mignons, des Herzogs von Joyeuse, mit Margarethe von Lothringen feierte. Dazu hatte Balthazarini genannt Beaujoyeulx das Libretto und die Tänze erfunden, die im großen Saal des Palais du Petit Bourbon Sonntag den 15. Oktober von Mitgliedern der Hofgesellschaft aufgeführt wurden und von 10 Uhr abends bis 3 Uhr morgens dauerten. Die Vorstellung kostete dem Könige 1 Million 200 000 Taler (das sind 3 600 000 fr.), die wohl zumeist von den Kostümen beansprucht worden sind. Der Text ging von der Fabel der Circe aus und war ein mythologisch allegorischer Galimathias, der heute schwer oder gar nicht mehr zu verstehen wäre. Immerhin gab er Gelegenheit zu Gesängen und Tänzen und bezeichnet nach der Anschauung der Franzosen den Beginn der Oper auf französischem Boden. Der Held des Stückes, ein flüchtiger Edelmann, erschien in Silberstoff mit Edelsteinen gestickt, Circe selbst in Goldstoff von zweierlei Farben mit einem Schleier von Silberkrepp, geschmückt mit Edelsteinen und Perlen von unschätzbarem Wert. Glaucus nnd Thetis waren in weißer Seide mit Silber verziert, mit Mänteln von Goldstoff auf violettem Grund. Die Najaden, unter denen sich die vornehmsten Damen, die Herzoginnen von Mercoeur, von Guise, von Nevers, von Aumale, von Joyeuse, von Retz u. a. befanden, trugen Silberstoff, verziert mit Krepp in Silber und Rosa, eingefaßt von goldenen und

silbernen Quasten und waren mit Diamanten buchstäblich bedeckt. Merkur war in spanischer fleischfarbener Seide, mit Gold besetzt und mit vergoldeten Flügelschuhen, Mantel von Goldbrokat auf violettem Grund, vergoldetes Flügelhütchen. Minerva kam in einem Kleide von Goldstoff, dessen Corsage von Silberstoff war, vorn mit einem Medusenkopf aus gebräuntem Golde, ihr Helm von Silberstoff war mit Perlen und Edelsteinen ganz bedeckt. Jupiter in Goldbrokat mit einem Mantel von gelber Seide mit Goldfransen, mit leichtem Goldstoff gefüttert, einer Schärpe, die mit Perlen und Edelsteinen bestickt war und Schuhen von vergoldetem Leder. Die Dryaden trugen Gewänder,



Maskerade Kaiser Maximilians I.
Aus Quirin von Leitner. Freydal. Wien 1880

die auf grünem Grunde Buketts von Goldblumen zeigten, die weiten Ärmel waren bis zur Schulter aufgenommen und von Seidenkrepp mit Goldstickerei gemacht, darunter enge Ärmel von dem Stoff der Roben. Sie waren mit Girlanden von Blättern aus Gold und Edelsteinen geschmückt und in eine Wolke goldener Schleier gehüllt; auf dem Kopf einen Strauß goldenen Eichenlaubs. Die vier Tugenden: Gerechtigkeit, Klugheit, Nächstenliebe und Glauben hatten lange Roben mit goldenen Sternen besät. Coiffüren von Seide und Goldstoff, von drei großen Sternen überragt.

Diese mit der größen Verschwendung eines schon an und für sich höchst verschwenderischen Hofes ausgestattete Vorstellung hat Schule gemacht, indem sie den Anspruch auf Kostümluxus auf das höchste steigerte. 1596 ließ Nikolas de Montreulx im Schlosse zu Nantes seine Pastorale Arimene aufführen, bei der alle Darsteller wie arkadische Schäfer

gekleidet waren, alle in Seidenstoffe mit Flittern besetzt. Arimene, ein junger Schäfer in Orange, Ermange, ein alter Schäfer in Herbstlaubfarben, Cloridian in Weiß, Floridor in französischem Schnitte in Rot, Circimant in Schwarz wie ein ägyptischer Magier, Furluquin, ein Diener, als Harlekin, Argence, eine alte Schäferin, in grauer Seide, Clorice in Grün, Assave, ein Pedant, in Schwarz, Aldire, ein weiser Hirt, in Braun. Die Nymphe Orithia in Goldgelb mit einer spitzen Coiffüre „wie die Nymphen sie tragen". Unter den Regierungen Heinrich IV. uud Ludwig XIII. wurden alljährlich bei Hofe von der Hofgesellschaft Ballette getanzt mit einem dramatischen Kern, aber immer nur von den Herren allein, die Damen haben sich erst seit 1654 daran beteiligt. Die Vorwürfe waren häufig komisch, als z. B. die Gesichterschneider (Grimaceurs), die Wäscherinnen, die Windmühlen, die Frauen ohne Kopf, die Alchimisten, die Unzeitgemäßen (Chercheurs de midi à 14 heures) Meister Galimathias usw. Dazu paßten die sinnreich ausgeklügelten Kostüme, wie z. B. der Schein mit Pfaufedern und Spiegeln, denn die Pfaufeder scheint Augen zu haben und hat doch nur den Anschein, und die Spiegel empfangen alle Bilder, ohne eines davon zurückzuhalten. Die Winde waren in Federn gekleidet, die Welt trug Kleider aus Landkarten. 1616 tanzte Ludwig XIII. das erste Mal als Dämon des Feuers in Rinaldos Befreiung mit, er trug dabei ein rotes Trikot mit einem zackenförmig ausgeschnittenen Schurz, eine Flammencoiffüre und eine schwarze Maske, ein solches Kostüm hieß man einen Brennenden. Rinaldo, den der Herzog von Luynes, des Königs Günstling, darstellte, war angezogen nach der Mode Heinrichs III., ausgenommen, daß er einen ausgezackten Schurz statt eng anliegender Beinkleider trug. Der Luftgeist hatte ein Kostüm, das mit Schwänzen und Flügeln von Vögeln besetzt war und auf dem Kopf ein hohes Barett mit einer Feder. Ein anderer Luftgeist hatte Flügel statt der Arme und auf dem Kopfe eine Aureole von Pfauenfedern. Das Kostüm des Dämons des Spieles war ganz mit Spielkarten bemalt, seine Kopfbedeckung ein Damenbrett, außerdem traten noch Dämonen als Krebse, Schildkröten, Schnecken auf, nach der Entzauberung erschienen sie vom Gürtel bis zum Scheitel als alte Frauen, vom Gürtel bis zur Sohle als Männer. Die weibliche Hauptrolle der Zauberin Armide spielte der Schauspieler Marais, sein Gefolge von Nymphen war als Hofdamen nach der Mode des Tages angekleidet. Durch bizarre Erfindung und Kostümierung zeichnete sich das Hofballett von 1626 aus. Es stellte die Hochzeit der Douairière de Bilbahaut mit Farfan von Sotteville dar. Darin traten Doppelfrauen auf mit zwei Gesichtern, vorn und hinten, von der einen Seite junge Mädchen mit kleinen schwarzen Larven über Wachsmasken, von der anderen Seite lächerliche alte Frauen, ferner Tänzer mit vier Gesichtern, sie hatten einen zweiten Kopf mit zwei Gesichtern zwischen den Beinen und tanzten gelegentlich auf den Händen, so daß man niemals wußte, wo bei ihnen oben und unten, vorn und hinten war. 1633 führte man ein Ballett der Moden auf, in dem alle Moden, die seit 1633 in Frankreich geherrscht hatten, verkörpert waren. Dabei erschien Henri Sicaire de Bourdeilles, Graf von Mata als Jungfrau von Orléans mit einem krenelierten Barett voller Federn, einem Leibchen, das vorn geschnürt wurde, engen Ärmeln und einem langen Faltenrock. Er ist so porträtiert worden,

und dies Bildnis ist später, als man vergessen hatte, daß es ein Maskenkostüm darstellte, für ein authentisches Bild der Pucelle gehalten und mehr wie einmal als solches reproduziert worden.

Unter der Regierung Ludwig XIV. erreichten die höfischen Aufführungen ihren höchsten Glanz, denn seit der junge König das erste Mal 1651 in Kassandra mitgewirkt hatte, hat er bis 1670 nicht aufgehört, in den Balletten zu tanzen. 1653 wurde die Nacht gegeben, Proteus trug einen grünen Rock mit einem Gürtel von Fischen, auf den Ärmeln Austern, auf der Brust einen Rochen. Ein Zigeuner erschien in weißem Hemde, gelbem Leibchen, kurzem engen Beinkleid, das rot und weiß gestreift war, einem breitkrempigen Filzhut mit Federn auf dem Kopf, ein Tamburin in der Hand. Eine Zigeunerin trug



Aufführung von Franc. Sbarra. Il pomo d'oro in Wien 1668
Kupferstich von Matth. Küsel nach Burnacini (Ausschnitt)

ein weites, walachisches rotes Hemde, das ihr bis auf die Füße reichte und mit mehrfarbigen Streifen besetzt war, bloße Arme und bloßen Hals, der mit einem weißen Kragen zugedeckt war. Apollo war als Violine angezogen, er hatte eine Violine auf dem Kopf, die sein Gesicht einrahmte, zwei Violinen statt der Ärmel, ein Violoncello als Bruststück. Die Füße in weißen Strümpfen, einen roten und weißen Schurz, Amphitryon kam in einer Art von Pulcinallaanzug mit gelben Hosen, Mantel und Barett, schwarz. Sosias in Weiß mit großen runden, mehrfarbigen Flecken und rundem Hut. Die Luft war in Blau, besät mit Sternen und verziert mit Silbergaze. In dem Ballett, das 1654 die Hochzeit des Peleus und der Thetis darstellte, füllte der damals 16 Jahre alte Ludwig XIV. sechs verschiedene Rollen aus: Apollo, eine Furie, eine Dryade, der Krieg, einen Akademiker und einen Höfling. Diese Aufführung ist von einer gewissen Wichtigkeit, insofern als hier zum ersten Male Damen mitwirkten, was einen Präzedenzfall schuf, als es sich darum handelte, Frauen auf der Bühne auftreten zu lassen. Die Prinzessin Henriette von England, die Herzoginnen von Créquy, von Roquelaure, von Saint Simon, die Prinzessin

von Conti u. a. stellten die Musen dar. Der König trug nacheinander folgende Kostüme: als Apollo rosa Trikot mit hohen Schuhen, die, goldgestickt und mit Edelsteinen besetzt, fast die Knie erreichten. Der Oberkörper steckte in einer Art engem Panzer von Musseline, der bis auf den halben Oberschenkel reichte, mit Gold gestickt und mit Rubinen und Edelsteinen besetzt war. Auf dem Kopf ein Diadem von Perlen und Rubinen, von dem goldene, mit Diamanten besetzte Strahlen ausgingen, dazu einen riesigen Federbusch weißer und gelber Federn. Als Furie trug er ein Gewand, das mit Flammen in Goldstickerei bedeckt war, auf dem Kopf eine Coiffüre aus Schlangen, die rote und schwarze Federn hielten, als Dryade ein kurzes ausgezacktes Röckchen, das bis an die Knie reichte, und eine Coiffüre von Blättern und Federn. Als Krieg ein Kostüm, das aus kleinen, mit Edelsteinen besetzten Vierecken hergestellt war, die einen antiken Panzer vorstellten, dazu einen Waffenrock, einen Helm mit einem Drachen, der blaue, weiße und gelbliche Federn hielt. Die Muse Erato, gespielt von der Prinzessin Henriette von England, trug ein Kleid von weißem Seidenstoff mit goldgegittertem Muster. Die Robe war mit langer Schleppe versehen und einem bis an die Knie reichenden Doppelrock, dekolletiert mit halblangen Ärmeln und Musselin-Doppelärmeln, die in venezianischer Art von den Schultern herabfielen. Ein mit Blumen gestickter Lambrequin schloß die Taille nach unten ab, auf dem Kopf ein Blumendiadem mit weißen und roten Federn. Ähnlich waren die anderen Musen gekleidet. Zwei Flüsse in weißem Haar und Bart trugen blaue, mit Schuppen besetzte Wämser, die in kurzen Röckchen endigten und über einen weißen Rock fielen, der am Knie aufhörte. An den Beinen weißes Trikot und hohe bläuliche Stiefel mit Girlanden von Rohr und Wasserpflanzen, mit denen auch Kopf, Arme und Gürtel verziert waren. Die Nereiden wurden von Pagen gespielt in blauen, mit Schuppen besetzten Gewändern. Schultern, Rocksaum und Gürtel mit Fischflossen dekoriert, die Röcke waren eng und bedeckten kaum die Knie, lange Ärmel, Diademe von Muscheln, von denen vier bis fünf Strahlen von Korallen ausgingen. Hexenmeister und Hexen waren in schwarzer Seide, die mit feuerrotem Marrienglas und Goldblättern gestickt war, ihre Wämser knapp, mit zwei kurzen ausgezackten Röcken übereinander, Helme mit Chimären mit ausgespreizten Flügeln, an Schultern, Ellenbogen, Knien und Leib mit Masken von Ungeheuern verziert. Peleus trug eine Musselinkröse, ein Wams von dunkelbrauner Seide mit einem kurzen blauen Röckchen, das über ein anderes von Musselin fiel, alles mit gestickten Lambrequins verziert, weißes Trikot, hohe Schuhe mit Tauen verziert, weite blaue und weiße Ärmel, einen großen roten Mantel, einen mächtigen weißblauen Turban mit einer Aigrette und einen weißblauen Federstutz. Die Federn fielen bis auf den halben Rücken herab. Thetis war in Blau, außerordentlich weit ausgeschnitten, das Kleid mit Silber gestickt und mit Edelsteinen besetzt, Coiffüre von Federn; Korallenfischer in Schwarz mit goldenen Netzen, ganz bedeckt mit Korallen, Perlen und Muscheln, coiffiert mit Federn und Korallen. Ein Meergot in blauer Seide, bestreut mit Diamanten wie mit Wassertropfen, Coiffüre von silbernen Muscheln und Korallenzweigen, dazwischen weiße und blaue Federn; Tritonen und Sirenen in Blau mit roten Flügeln und enormen Fisch-

schwänzen, die rückwärts angebracht waren und sich im Luftzug bewegten wie Wetterfahnen. Die Tritonen mit kurzen Hosen, die Sirenen mit langen Röcken. Jupiter in einem antiken Kostüm, echt bis auf die bauschigen Ärmel, Wams und Schurz vergoldet, die Stiefel mit Masken, Krone und kurzer roter Mantel. Juno in rotem, schwarz-



Superbia: Aufzug bei der Taufe der Prinzessin Elisabeth zu Hessen in Cassel. August 1596
Radierung von Dilich

gesticktem Kleide, Merkur in Grün mit Silber gestickt mit kurzem Röckchen und weißen Puffärmeln. Die Kraft in Rot und Schwarz mit einem in Gold gestickten Löwenfelle, die Jagd in Silber und Grün, die Stickerei ganz in ungarischen Spitzen aus Gold und Seide. Die Chirurgie in Feurrot, am Gürtel widerwärtige Instrumente. Venus, die merkwürdigerweise von einem Manne dargestellt wurde, trug ein langes grünes Kleid, die

Taille von rosa Seide und Gold. Die Aufführung dauerte vier Stunden und beanspruchte insgesamt 233 Kostüme. Die Mitwirkenden waren jedenfalls selbst so befriedigt von ihrer Leistung, daß sie sie mehr als zehnmal wiederholt haben. Welche Mühe man sich gab, die Kostüme sinnreich zu wählen, zeigt der Entwurf des gelehrten Abbé de Marolles, der für das Ballett die Zeit 1657 folgende Vorschriften abfaßte. Die Zeit, ein kräftiger Greis mit langem Bart, in einem Kleid von changeantem Stoffe, Flügel auf dem Rücken und an den Füßen, einen Himmelsglobus auf dem Kopf, eine Schere am Gürtel. Der Tag ein Jüngling in weißer Seide mit vergoldeter Maske, ein Diadem von Strahlen, Kragen von Blumen, goldener Gürtel, Bogen und Pfeile. Die Nacht ein junges Mädchen als Mohrin mit schwarzem Schleppkleide, Sternenkrone, Kollier und Gürtel von Silber.

Diesen Balletten auf dem Parkett reihten sich in den nächsten Jahren Ringelstechen an, die ebenfalls auf dramatischen Programmen aufgebaut waren. 1662 das berühmte Fest in Paris, bei dem der König als römischer Kaiser erschien. Er trug dabei eine Art Panzer von Stoff, nach dem Körper geformt mit Ärmeln und einem Schurz, der in Schluppen bis an das Knie reichte. Sowohl dieser lambrequinartig ausgeschnittene, in mehreren Lagen übereinanderfallende Schurz wie der Leib des Panzers, die Schulterstücke und die Ärmel waren mit Edelsteinen über und über bedeckt. Die Beine schienen bloß und waren mit hohen Stiefeln von Purpurfarbe bekleidet, die mit Maskarons verziert waren. Der ganze Anzug war in jeder Weise auf das reichste ausgestattet. Damaszierung der Waffen, Stickerei, Federn, Spitzen, Quasten usw. zeichneten ihn überreich aus. Auf dem Kopf ein Helm mit riesigem Federbusch. Des Königs Bruder, der Herzog von Orléans, erschien als König von Persien, der Prinz von Condé als türkischer Kaiser, der Herzog von Guise als König von Amerika, der Herzog von Enghien als König von Indien. Das Kostüm aller dieser Herren ist im Schnitte so ziemlich das gleiche. Das panzerartige Leibstück von einer Länge, die über die Taille hinausreicht, endet in einem röckchenartigen Schurz, der in Schluppen ausgeschnitten ist. Nur in der Ornamentierung weichen die Kostüme voneinander ab. Die Schluppen sind gezackt, gerundet, mit Quasten und Fransen vermischt, mit Schuppen, Halbmonden, Federn besetzt. Die Inder sind durch den Besatz mit Federn charakterisiert, die Amerikaner durch Fischschuppen, Gürtel von Muscheln und Bündeln von Seetang, die zwischen den Schluppen ihres Röckchens zu sehen sind. Dasjenige Stück des Kostüms aber, das am meisten in die Augen fällt, sind die gewaltigen, geradezu unmäßig großen Federbüsche auf den Helmen. Je vornehmer die Persönlichkeit ist, die ihn trägt, von um so wilderer Phantastik ist der Helmschmuck, zumal bei den Türken, Persern und Amerikanern. Die Höhe entsprach, nach den Bildern zu urteilen, der des Reiters. Wieweit sie nun nach der Seite auslegten, ist schwer zu beurteilen, jedenfalls muß der Anblick ein ganz ungewöhnlicher gewesen sein.

Im Mai 1664 fanden in Versailles die Vergnügungen der bezauberten Insel statt, ein Fest, das drei Tage dauerte, aus Karussells zu Pferde mit Ringelstechen, Quadrillen und Theateraufführungen bestand. Diese letzteren aber nicht mehr von der Hofgesellschaft veranstaltet, sondern von Berufsschauspielern. Die Kavaliere reiten noch mit, noch in

denselben halbantikisierenden stilisierten Kostümen, wie sie eben beschrieben wurden, das Spiel auf der Bühne überlassen sie nun dem Beruf. Wie der Berufsschauspieler allmählich der bürgerlichen Gesellschaft das Theaterspielen verleidet hatte, indem er ihrem Dilettantismus das künstlerische Können gegenüberstellte, so nimmt er auch der Hofgesellschaft die Lust am Selbstausführen, indem er ihr zeigt, daß zur vollkommenen Darstellung des Kunstwerks schließlich doch mehr gehört als der bloße gute Wille. Seitdem im Jahre 1670 Ludwig XIV. auf jede Art von Mitwirkung bei öffentlichen Schaustellungen verzichtet hatte, kommen die dramatischen Feste am Versailler Hofe ganz ab, und da der französische



Aufzug des Markgrafen Joachim Ernst von Brandenburg bei der Hochzeit des Herzog Johann Friedrich zu Württemberg mit Barbara Sophia von Brandenburg. Stuttgart 1609
Radierung von Balthasar Küchler

Hof das Muster der feinen Lebensart in der ganzen Welt war, so hören sie um diese Zeit nach und nach überall auf. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hat der Berufsschauspieler den endgültigen Sieg über den Dilettanten davongetragen, der die Bühne das ganze Mittelalter hindurch beherrscht hatte.

In Deutschland ist der glänzendste Vertreter dieser Art dramatisch getanzter Feste Kaiser Maximilian I., der als Erzherzog und noch als Kaiser einen außerordentlichen Gefallen an ihnen gefunden haben muß. In dem Freydal, einem autobiographischen Werk, das als Ergänzung des Theuerdank und des Weißkunig gedacht war, hat er alle seine Turniere und alle sich an sie anschließenden Mummereien abzeichnen lassen. Es sind im ganzen 64 verschiedene Maskenfeste, die er abbilden ließ, und diese Bilder sind um so wertvoller, als sie der Kaiser nicht nur unter seinen Augen herstellen ließ, sondern seinem Hofschneider Martin Trummer auch Befehl gegeben hatte, alle „mummerei in ein buch malen zu lassen".

Da dieser Bekleidungskünstler seit 1491 mehr als zwanzig Jahre hintereinander für Max I. tätig war, werden wir wohl den Kostümzeichnungen, die der an ihnen nächst beteiligte Schneider unter den Augen des ziemlich eitlen Trägers herstellen ließ, ein besonderes Gewicht beilegen dürfen. Die Maskeraden des Kaisers, die alle mit Gesichtsmasken stattfanden, stellen die Tänzer als Jäger, Knappen, Mönche, Türken, Ungarn, Spanier, Burgunder, Narren u. a. dar und halten sich sämtlich, was den Schnitt anlangt, innerhalb der Zeitmode. Von Programmen, die ihrer Durchführung zugrunde gelegt worden wären, erfahren wir nichts, es scheinen, soweit die Bilder ein Urteil darüber zulassen, nur gewöhnliche Reigentänze, manchmal auch Groteskstänze in Frage zu kommen. Der Kaiser lebte, wie der Teuerdank, der Weißkunig, der Freydal, Dürers Triumphwagen und Triumphpforte beweisen, mitten in den allegorisch-symbolischen Vorstellungskreisen seiner Zeit. Auf seine Mummereien scheinen sie aber nur einen sehr beschränlten Einfluß ausgeübt zu haben. Die Ausstattung der Kostüme war prächtig, das zeigen außer den Bildern selbst auch die Rechnungen zur Genüge. Die Kosten für die Maskenkleider beliefen sich seit 1498 auf 200, 683, 700, ja 1071 Gulden im Jahr. An Stoffen werden verwendet: Schwarz Atlas mit gulden pluemen, grauer, roter, karmoisin Atlas, schwarzer Damast, roter Damast mit Goldstickerei, schwarzer, grüner, roter Samt, karmoisin Samt mit goldenen Blumen, schwarz Samt mit goldenen geästelten Strichen, Goldstoff, florenzisch gulden Tuch von gezogenem Gold u. a. In der Wirkung scheint es meist auf die Buntheit und die Zusammenstellung auffallender Farben abgesehen worden zu sein. So finden sich in den Rechnungen für die Mummerei-Kleider Posten für 19 Fußknechte, Kleider rot, grün, weiß und gelb, dabei das Gewand des Kaisers von Samt in diesen Farben, Rock und Hosen mit gülden Tuch geteilt. Ein andermal 15 Kleider, Damast Rock und Hosen von karmoisin Samt und wollenem Tuch und drei Kleider ganz von Wollstoff, dazu 19 weiße Hüte mit rot, grün, gelben Binden und 19 schwarzseidene Hauben, für die Angesicht. Diese Art der Verkleidung ist am Kaiserlichen Hofe lange die herrschende geblieben. Noch 1548 schreibt Johann Schlitte aus Wien: Es ist gebräuchlich, daß man zur Fastnachtszeit Mummereien hält, seltsame Kleidung und verstellte Bärt anlegt und sich unkenntlich macht, so zu anderen Fürsten geht. Die Fastnachtskleidungen werden sehr zierlich von Samt, Silber und Goldstück gemacht, worauf jährlich zum wenigsten tausend Taler gehen. 1631 wird für 16 Ellen Goldstück, in welchem die Erzherzoginnen Maria Anna und Cäcilia Renata als Tänzerinnen auftreten, 288 Gulden gezahlt. 1635 erhalten dieselben Prinzessinnen zu einem Ballett tausend Gulden. 1639 zwei Damen „wegen Beklaidung zur Comedi nacher hoff" 98 Gulden. Um was für Aufführungen es sich aber dabei gehandelt hat, erfahren wir nicht. Erst als der große Rivale von jenseits des Rheines höchst selbst in Balletten und Karusselln auftritt, läßt sich die Kaiserliche Majestät ebenfalls dazu herab. Kaiser Leopold und seine spanische Gatttin sind selbst in Komödien aufgetreten und haben auch Karussels veranstaltet, die mit denen in Paris und Versailles abgehaltenen an Pracht und Verschwendung wetteiferten. Der große Siegstreit zwischen Luft und Wasser, der 1666 zur Vermählung Leopolds mit der Infantin Margaretha



Kopf Ballett (Engländer, Schotte, Irländer, Franzose, alter Teutscher, Lappländer, Spanier, Polack, Mohr, Türke usw.)
Aufgeführt bei der Taufe des Sohnes von Herzog Johann Friedrich von Württemberg. Stuttgart 1616
Kupferstich von Merian nach Esaias von Hülsen

abgehalten wurde, war ein Freudenfest zu Pferde, das ganz in der Art angelegt war und verlief wie die in Italien und Paris gehaltenen Reiterfeste auch. Eine dürftige Allegorie in dramatischen Formen unter Entwicklung einer unbeschreiblichen Pracht. Die Vorbereitungen hatten neun Monate beansprucht, der ganze hohe Adel der Monarchie, die Lobkowitz, Dietrichstein, Colloredo, Starhemberg, Waldstein u. a. wirkten mit. Aufzüge von Nymphen, Faunen, Hirten, Schäfern, Rittern, Indianern, Furien wechselten dabei mit Quadrillen, Balletts, Feuerwerken, alles unter eine bewegende Idee gebracht, oft gewaltsam genug. Den Erfinder der Idee des Wiener Roßballetts vom Pomo d'oro erhob der Kaiser dafür in den Freiherrnstand, schenkte ihm 20000 Gulden und eine lebenslängliche Pension von 1000 Gulden.

In der Verschwendung haben die kleinen deutschen Höfe es natürlich dem kaiserlichen in Wien nicht gleichtun können. In dem Geschmack, den sie entfalteten, haben sie dagegen erfolgreich mit ihm um die Palme gerungen. Sie haben sich das ganze mythologisch-allegorische Repertoire ihrer italienischen Vorbilder angeeignet und es mit dem gleichen Stilgefühl in Bewegung gesetzt wie jene. Bei der Kindtaufe, die Landgraf Moritz von Hessen 1596 in Kassel abhielt, fanden große Feste dieser Art statt. Jason und Perseus erschienen dabei in Panzern, mit Schurzen von Schluppen in antiker Art, die 7 Laster kamen nach der Mode der Zeit. Superbia in Gold und Silber, mosiertem roten Rock mit Grün und Silber verblümten Samtärmeln, einen Pfau auf der Hand. Ignaria, der Müßiggang, in gelben Kleidern mit Eselsohren, Fallacia in gelbem Unterkleid und einem grün zerflammt Mäntelchen, ein Füchslein auf der Hand. Gula in blauem Talar mit Weinglas und Würsten, Avaritia in rot und blauem Rock mit gelben Ärmeln, um den Hals Geldsäcke. Impudicitia mit bloßen Brüsten, Armen und Beinen, das Kleid von rotem und goldgelbem Damast, einen Sperling auf der Hand. Invidia in grün und gelben Unterkleidern mit blauem Überkleid. Die Sonne (als Mann) trug ein rotes Leibstück mit weißen Armeln, mit güldenen Sonnen besprengt, einen weißen Schurz mit Trodbeln von allerlei Farben, einen fliegenden goldgelben Mantel und am Kopf lange vergoldete Strahlen. Der Mond (als Frau) trug einen grünen Unterrock und blauen Überrock, Aurora goldgelben Unterrock und Armel, das Überröcklein rot, Stiefel und Hut von rotem Samt, der Abend hatte einen blauen Leibrock, Unterkleid, Schuhe und Armel von Silberstoff, der Mittag ein grünes Bruststück über gelbem Unterkleid und Armeln. Mitternacht in Schwarz mit braunem Überrock. Apollo hatte einen gelbsamten Leibrock, einen Schurz von blauem Taffet mit goldgelben Trodbeln, einen Hut von Silbertuch auf grünem Grund. Die neun Musen trugen Kleider von gelbem Samt mit weißen Armeln und darauf Quasten von allerlei farbiger Seide, Hüte mit violetten Aufschlägen und Pfauenfedern. Die sieben freien Künste waren in Röcken von grünem Seidenatlas mit Schurzen von leibfarbenem Doppeltaffet, Hüte von Silberstoff. Alle diese und andere Kleider sind besät mit Kronen, Lilien, Sonnen, Halbmonden, Pranken und anderen Ornamenten. Vielfach tragen die allegorischen Gestalten der Deutlichkeit zu Liebe an langen Stangen Plakate, auf denen ihr Name steht, eine Erinnerung an manche Prozessionen

und Moralitäten. Die Kostümierung ist willkürlich, die Tracht im allgemeinen die Zeitmode, nur an den Überkleidern und Kragen macht sich ein Bestreben der Stilisierung geltend. Auffallend ist, daß der Tyrann von Mexiko so kostümiert ist, wie er auf den Bildern in den damals erscheinenden de Bryschen Reisen zu sehen ist. Die Bemühung um eine gewisse Richtigkeit des Kostüms ist also nicht zu verkennen.

Der kleine württembergische Hof hat kurz vor dem Ausbruch des Dreißigjähren Krieges einige große dramatische Feste dieser Art veranstaltet und Sorge getragen, daß die Erinnerung an diese künstlerische Tat in Kupferwerken der Nachwelt aufbehalten wurde. 1609 fanden in Stuttgart zur Vermählung des Herzogs Johann Friedrich mit Barbara Sophia von Brandenburg Auffzug und Ritterspil statt, die sich um die Hochzeit des Phöbus und der Lucina drehten. Joh. Oettingers Beschreibung läßt sich eingehend über die Kostüme aus, die dabei getragen wurden: Darauff etliche Personen in gantz schneeweißen langen fliegenden Kleidern, auff dem Kopf mit Lorbeerkräntzen geziert, als wie vor Zeitten, die Göttinne und Nymphä bekleidet gewesen in den Saal kommen. Dabei ein Paar, der Mann vornen ob der Stirn einen goldenen Stern gehabt, in der rechten Hand ein Scepter, in der linken ein halb Herz, das Weib aber so ein halben Mond auf dem Haupt und schön lang fliegend Haar getragen, hat auch ein halb Hertz in der rechten Hand gehalten. In den Aufzügen erscheinen: Fama, ein Weibsbild mit vier Angesichter, zwei Flügeln an den Achseln, geritten auf einem geflügelten Roß, ihre Kleider und die Decken voller Menschenaugen gestanden. Apollo hat ein geflambtes feuriges Angesicht gehabt, wie die Sonne, und eine Zither, ist ganz in Gold bekleidet gewesen. Orpheus in Silber angezogen, mit einem Lorbeerkranz, hat auf einer Geigen gespielt. Linus ist in Grün aufgezogen, mit Lorbeerkranz und einer Lauten. Arion rot fliegend Gewand, grüner Leibrock, gelbe Stiefel und Lorbeerkrantz auf dem Haupt. Die vier Winde: Eurus in Weiß, Grün, Blau und Gelb wie der Regenbogen mit feuerrotem Angesicht, langen fliegenden Haaren und Kranz von Kornähren. Auster in dunkler finsterer Farb mit bleichem Angesicht und grauem Haar. Zephyros in Grün mit rötlichem Angesicht und Blumenkranz. Aquilo in Himmelblau mit fliegendem Haar, Saturn in Gestalt eines alten kranken Bettlers mit brauner zerrissener Kleidung. Jupiter in einem antiquitätischen purpurfarbigen Leib mit langem Schurz daran.



Die drei Grazien im Frawenzimmer Ballet
Hochzeit des Herzog Georg Rudolph von Liegnitz
mit Sophie Elisabeth von Anhalt. Dessau 1614
Nach einer Radierung

Mars in einem alten römischen Kriegskleid oder eisenfarbenen Leib, daran ein roter Schurz mit gelben Schnieren verbrämt, Sturmhaub mit roten und weißen Federn, blauen Stiefeln, eine Wehr an der Seitten. Sol mit geflammtem Sonnengesicht, blauem Leib, gelben Achseln oder Schößlin, gelbem geflammten Schurz, hat ein Scepter auf dem Rücken, türkischen Säbel an der Seite, gelbe Stiefel. Venus in pommerantzengelbem Rock, enblößte Brüste, gelbes Haar mit einem Kornett darauff, hat ein Pfeil und brennend Herz auf dem Rücken und weiße Stiefel. Mercurius in einem gelben Leib und rotem Schurz, gefliegelten Helm auf dem Kopfe, Friedensstab auf dem Rücken, Säbel an der Seite, gelbe gefliegelte Stiefel. Luna in weißem, silberfarbenem, mit Sternen gesprengtem Rock, halben Mond im Angesicht und auf der Achsel, weiße Stiefel. Orpheus rot carmoisin Daffetner Leib, blauer Schurtz mit gelben Strichen und dergleichen Schößlin an der Achsel, gelbe Stiefel mit roten Überschlägen, Lorbeerkranz, Säbel an weißer Binde. Linus einen gelben antiquitätischen Leib, daran ein karmoisinroter Schurz mit gelben Strichen, rote Stiefel mit gelben Überschlägen, Lorbeerkranz und Wehr an der Seite. 1616 stellte man in Stuttgart zur Taufe in einem Ballette Quadrillen alter und fremder Moden dar, dabei Mohren, Indianer, Eskimos, 1617 zur Vermählung des Herzogs Ludwig Friedrich mit Magdalena Elisabeth von Hessen „der Getreuen Ritter" ballett. Die Göttin Treu erschien in ganz Weiß, ihr hoher Priester in weißem langen Talar mit blauem, Silber und Gold gestickten Obergewand, auf dem Haupt ein blaues, ebenso gesticktes Priesterhütlein. Die 16 Ritter der Treu waren alle gleich mit langen, den Grund berührenden schneeweißen seidenen Gewanden und mit frischen Myrtenkränzen auf dem Kopf. Auch bei den Kostümen dieses Balletts war, wie in Kassel, dem Verständnis durch Inschriften nachgeholfen.

Ein Fest, das durch die Kostüme, die dabei zur Verwendung kamen, merkwürdig ist, veranstaltete der Anhaltiner Hof 1614 in Dessau bei der Vermählung des Herzogs Georg Rudolf von Brieg mit Sophie Elisabeth von Anhalt. Es war ein Ringelstechen mit allerlei Quadrillen, bei denen außer den üblichen römischen Kriegern auch alte Adelige teutsche Helden auftraten, in Schnabelschuhen mit Glöckchen, ferner der Sultan, arkadische Schäfer, die ganz in Felle gekleidet waren, Mohren, die nichts an hatten als einen Hüftschurz und eine Zackenkrone auf dem Kopf. Während die Kostüme der Herren Mannigfaltigkeit und ganz unverkennbar eine gewisse Treue und Echtheit anstreben, entsprechen die Anzüge der Damen durchaus der Zeitmode, selbst die drei Grazien stecken in den langen spitzgeschnürten Taillen mit den hohen Stehkragen, langen Hängeärmeln und den tönnchenförmigen Reifröcken.

Am sächsischen Hof ist 1622 das erste Ballett getanzt worden, dem in den nächsten Jahren viele ähnliche gefolgt sind. Im März 1630 lieferte der Hofschneider für die höfische Maskerade: sechs römische Weibeskleider von schillerfarbenem Taft, sechs römische Ritterkleider von Taft mit güldenen Schnüren gebrämt, langgeschürzte Hosen, dazu zwei Riesenkleider von roher Leinwand, drei Indianerkleider von braunem Taft, drei Mohrenkleider von schwarzem Taft. Auch in Dresden tanzten wie in Frankreich

Herren die Damenrollen, 1650 stellten in dem Ballett Paris und Helena, das von sieben Uhr bis Mitternacht währte, Hans Adolph von Haugwitz die Diana, Carl Alexander von Zakrzewski die Ceres dar. Erst 1655 haben im Ballett der Glückseligkeit die Damen der fürstlichen Familie und des Hofes die Damenrollen übernommen. 1665 wurde bei Hofe eine Schäferei aufgeführt, wobei 25 Paare in Hirtenkostümen tanzten und neben ihnen Schiffer, Bauern, Zigeuner und andere mitwirkten. An dem großen Ballett von 1672 nahmen 70 Personen der Hofgesellschaft teil.

Am kurbayerischen Hof haben die Damen noch früher mitgespielt wie in Dresden. Als 1654 im Herkulessaal der Münchener Residenz die Pompe di Cipro aufgeführt wurden, wirkten im Ballett nur Damen des hohen Adels mit: Gräfin Fugger, Gräfin Tattenbach, Marchesa Pallavicini und andere. In Oronte tanzten 1657 die Kurfürstin mit den Gräfinnen Wolkenstein, Salm, Lodron, Törring, Stubenberg und andere. Bei der Taufe des späteren Kurfürsten Max Emanuel führte man 1662 die Oper Fedra incoronata auf, bei der der Kurfürst Ferdinand Maria den König von Athen spielte, die Amazonen aber von den Grafen Seinsheim, Preysing, Tauffkirchen, Fugger, Seiboltsdorf und anderen gegeben wurden. Die Kostüme entsprechen genau denen des Pariser Hofes bei solchen Gelegenheiten. Sie ähneln ihnen so weit, daß man wohl nicht fehlgeht, wenn man annimmt, daß sie nach Pariser Modellen angefertigt worden sind.



Piero di Cosimo. Perseus und Andromeda
Gemälde in den Uffizien in Florenz

Wenn wir in dieser Zeit die deutschen Höfe so oft auf den Spuren Frankreichs finden, übrigens nicht nur die Hofgesellschaft allein, auch die bürgerliche Gesellschaft hat sich eifrig bemüht, ihre äußeren Formen den Nachbarn jenseits des Rheins und der Alpen abzusehen, so haben sie doch eine gesellig-dramatische Erfindung gemacht, die ihnen eigentümlich geblieben ist. Wir meinen die Wirtschaften. „Wirtschaften", erklärt Gottsched in seinem Handlexikon der schönen Wissenschaften diesen Begriff, „sind poetische Lustbarkeiten an den Höfen großer Herren, da sich der regierende Herr und seine Gemahlin in einen gemeinen bürgerlichen Wirt und in eine Wirtin und die anderen fürstlichen Personen, die man etwa beehren und bewirten will, in Gäste, ihre Hofbedienten aber in

Hausknechte, Köche, Kellner, Diener, Küchenmägde, Hausmägde, Gärtnerinnen, auch wohl Bauermägde verkleiden. Unter diesen angenommenen Gestalten wird nun irgend entweder eine Hochzeit oder nur sonst ein Gastmahl, welches die Alten eine Wirtschaft nenneten, vorgestellet. Jede Person aber pflegt auf des Poeten Angeben gewisse Verse bei Gelegenheit herzusagen." Der kaiserliche Hof gab das Beispiel. Er scheint, um sich gelegentlich von der entsetzlich lastenden spanischen Etikette befreien zu können, diese Art dramatisch ungezwungen improvisierter Feste erfunden zu haben. Wenigstens ist die am 8. Februar 1573 in Wien veranstaltete Bauernhochzeit die älteste Wirtschaft, von der wir Kunde haben. Am Dresdener Hofe datiert man die erste Wirtschaft von 1628. Am kurbayerischen Hof fand am 11. Februar 1670 eine Wirtschaft statt, bei der die Herzogin Febronia die Wirtin, der Hofratspräsident Graf Fürstenberg den Wirt machte. Kurfürst und Kurfürstin erschienen in türkischer Kleidung, Herzog Max und Gräfin Tattenbach als Chinesen, der Kurprinz und Gräfin Wolkenstein als Römer, die Kurprinzessin als Zigeunerin. Im ganzen erschienen vierzig verschiedene Nationen. Wenn der bayerische Hof später Bauernhochzeiten oder dergleichen veranstaltete, so pflegte er von Nymphenburg hereinzufahren und in der Residenz abzusteigen, die dann ein riesiges Schild „Wirtshaus zum bayerischen Löwen" trug. Am württembergischen Hofe fällt die erste Wirtschaft in das Jahr 1676, wo der Herzog von Gotha den Hausknecht, der Landesherr den Kellerknecht, die Herzogin von Gotha die Hausmagd darstellte. In Stuttgart hat man es mit der Kostümierung sehr gewissenhaft genommen und sich um wirkliche ganz echte Bauernkleider bemüht. 1719 beauftragt das Hofmarschallamt den Vogt von Cannstatt, für 15 Personen Bauernkleider in specie aus Rommelshausen zu entleihen, nämlich rote wollene Hemden, graue Röcke, Hosen samt Hosenträgern, Brusttücher und Spitzhüt. 1721 muß der Amtsvogt von Böblingen zur Bauernhochzeit, die der Hof spielen will, 40 Kleider besorgen und darleihen. Wenn diese Vorstellungen auch meistens, was den Dialog anlangt, improvisierte waren, so ist ein Teil der Vorträge doch auch vorbereitet gewesen. In den Schriften der damaligen deutschen Hofdichter von Besser, von Canitz, von König, bei Jean Chrétien Toucement und ähnlichen Verseschmieden findet man die Reime, die bei solchen Gelegenheiten aufgesagt wurden. Die Reimerei ist hahnebüchen und paßt zu dem Inhalt, denn, was damals Hofdamen sagten oder gesagt bekamen, würde man Anstand nehmen, heute an Herrenabenden vorzutragen. Das Wirtshaus „zur guten Frau ohne Kopf", in dessen Zeichen sich einmal der Hof der Markgräfin Wilhelmine versammelt, ist ein Musterbeispiel des Tones, der in diesen Festen geherrscht zu haben scheint. Die Wirtschaften blieben lange in Gunst an den deutschen Höfen. In den Erinnerungen der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth und anderer Persönlichkeiten, die mit dem Hofleben in Berührung kamen, werden sie oft und oft erwähnt. Sie waren nicht nur eine dramatisch-mimische Unterhaltung, die an Witz und Scharfsinn gewisse Ansprüche stellte, sondern auch ein Mittel, um sich aus den Verlegenheiten zu befreien, in welche die Etikette damals die Gesellschaft brachte. Sich nichts vergeben, niemand den Vortritt lassen, bei Hofe zu sitzen waren Dinge des Schweißes

der Edlen wert. Bei den gegenseitigen Ansprüchen war das Vermitteln ebenso schwer wie wichtig und scheint manchmal unüberwindliche Schwierigkeiten geboten zu haben. So konnten Peter der Große und der römische Kaiser einander nicht sehen, weil gar nicht auszumachen war, wie man in diesem Falle den Ansprüchen des Wiener Hofzeremoniells hätte genügen sollen. Endlich kam man auf den glücklichen Einfall, eine Wirtschaft zu veranstalten, bei der die beiden Monarchen sich treffen konnten und unter den angenommenen Charakteren die Erlaubnis hatten, die Etikette beiseite setzen zu dürfen und sich miteinander unterhalten zu können, wie andere Sterbliche auch. Das geschah, und Europa war gerettet.



Ansicht einer Bühne in Florenz. 1641

Betrachtet man einmal die Art und Weise, in der die Kostümfrage dieser höfischen Feste gelöst wurde, so drängt sich zuerst die Beobachtung auf, daß die Zeitmode bei allen diesen Maskeraden im Vordergrunde steht. Sowenig wie irgend jemand aus seiner Haut heraus kann, sowenig kann er auch aus der künstlichen heraus, die die Gesellschaft ihm in Gestalt der Kleider anlegt. Die Kleidung ist ein geselliges Bindemittel von solcher Stärke, daß eine Emanzipation von der Mode und Tracht, die Zeit und Umstände zu der herrschenden gemacht haben, für den einzelnen fast unmöglich ist, für einen großen Kreis aber gar nicht in Frage kommt. Der Zeitgeschmack kommt in derselben so zum Ausdruck, daß ein völlig willkürliches Erfinden neuer oder anders beschaffener Formen gar nicht eintreten kann. Man wird sich über die Herrschaft, die das Stilgefühl einer Epoche ausübt, am deutlichsten klar, wenn man z. B. eine antike Skulptur durch die Reproduktionen hindurch verfolgt, die sie seit ihrem Auftauchen begleitet haben. Es wird immer der Laokoon, der Apollo von Belvedere, bleiben, aber auch ohne daß der zeichnende Künstler

sie durch Zutaten seiner Phantasie bereichert hätte, wird man leicht erkennen, ob die Zeichnung im 16., 17., 18. oder 19. Jahrhundert angefertigt wurde, so stark machen sich Auffassung und Linienführung geltend. Wenn das schon bei einem Objekt von ganz bestimmt gegebenen Formen der Fall ist, von dem man annehmen müßte, daß eigentlich nichts dazu getan und nichts davon genommen werden könnte, wie viel mehr ist das bei dem lebenden Subjekt der Fall, das, wenn es selbst den besten Willen mitbringt, sich für einen gewissen Zweck völlig ummodeln zu wollen, doch nicht imstande ist, sich ganz von den Brillen und Scheuklappen zu befreien, die der Geschmack von Mit- und Umwelt ihm auferlegt. Jede Epoche ist gewöhnt, den Menschen in einem gewissen Umriß zu sehen, in einer Form, die jeweils, während sie Mode ist, für die glücklichste Lösung des großen Problems der Bekleidungskunst angesehen wird. Ganz von dieser zu abstrahieren erscheint unmöglich und ist, wenn es jemals versucht wurde, jedenfalls nie völlig geglückt. Es scheint aber auch, blickt man rückwärts auf die Versuche, die angestellt worden sind, etwa ein historisch richtiges Bühnenkostüm herzustellen, als sei das Problem nie von der idealen Forderung restlosen Aufgehens im Zweck aus gestellt worden, sondern immer vom Kompromiß aus. Die Hauptsache blieb eben stets, von der Zeitmode so wenig wie möglich aufzugeben, denn nur in dieser stellt sich der Kontakt von Mensch zu Mensch her, und da schon die geringste Abweichung von ihr als auffallend empfunden wird, genügt in der Tat oft eine bloße Andeutung, um den gewünschten Eindruck hervorzurufen. Nach diesem Grundsatze ist man an den Höfen verfahren, als es sich im 16. und 17. Jahrhundert darum handelte, die maskierten Ballette auszustatten. Die Hauptsache ist und bleibt die Zeitmode, was in einer für uns entschieden drollig wirkenden Art darin zur Geltung kommt, daß z. B. die drei Grazien als Modedamen aus dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunders auftreten, während uns gerade diese Mode von vielen, die ihr vorangingen, am wenigsten graziös erscheinen will. Man hat sich natürlich nicht damit begnügt, die Kleider des täglichen Gebrauchs auf die Bühne zu übertragen, man hat sich vielmehr bestrebt, sie dem Charakter anzupassen, den man auftreten ließ, und dazu verschiedene Wege eingeschlagen. Man hat sie einmal so prächtig hergestellt wie möglich, oft, fast immer reicher als die Wahrscheinlichkeit es gestattete. Daher spielen in allen Berichten die köstlichen Stoffe: Samt, Seide, Atlas, Brokat eine so große Rolle, unterstützt durch Stickereien und Juwelenschmuck. Ferner hat man sich der Symbolik bedient, um den Zweck der Charakterisierung zu erreichen, und zwar zuerst jener der Farben. Ben Jonson hüllt seine Meergötter in blaue oder grüne Stoffe, der falsche Schein erhält Kleider von changeanter Farbe, weil der Beschauer im ungewissen über sie bleibt, Plutus geht in Goldstoff, ein Luftgeist in Seide von verschiedenen Tönen, um die Stimmungen der Atmosphäre anzudeuten, die aus der Hölle beurlaubten Spröden tragen aschfarbene Schleier, durchfunkelt von feurigen Reflexen usw. Neben der Symbolik der Farben tritt auffällig jene in Verzierungen nnd Attributen hervor. Ruhe trägt ein Storchnest auf dem Kopf, Tumult hat zerzauste Haare, das Kleid der Fama ist mit Augen besät, Wappen, Embleme, Chiffren, Monogramme, arithmetische Zeichen, die Buchstaben des Alphabets



Tanz der Hirten des Adonis im Garten der Venus. Aufgeführt bei der Hochzeit des Großherzogs Ferdinand II. von Toskana mit Vittoria von Urbino. Florenz 1637. Radierung von Steffano della Bella nach Alfonso Parigi (Ausschnitt)
Aus Coppola. Le nozze degli Dei. Florenz 1637

müssen heran, um die Absichten der Darsteller so deutlich wie möglich zu versinnlichen. Oft in überraschend handgreiflicher Weise, so wenn die Gier mit Würsten und Bierglas auftritt. Aufdringlich ist auch die Symbolik, wenn man die Welt in Kleider steckt, die aus Landkarten gefertigt sind oder das Spiel in Gewänder aus Spielkarten. Zu der Aufführung der Schiffahrtsinvention bei der Hochzeit seines Bruders Johann Georg trug Kurfürst Christian II. von Sachsen 1604 als Elbe ein spanisches Kostüm von meergrünem Atlas, das auf Hut und Mantel in kunstvoller Stickerei in Gold, Silber und bunter Seide die Elbe mit ihren Ufern und den Städten Dresden und Meißen vorstellte. So weit reicht noch immer die Mode, die den Schnitt vorschreibt, auch dann noch, wenn man die Darsteller ganz in Geräte oder Instrumente kleidete, was in Frankreich merkwürdig beliebt war und bei dem Apollo als Violine sehr auffallend gewirkt haben muß. Die Ansprüche an die Richtigkeit des Kostüms sind im Laufe des 16. Jahrhunderts aber ziemlich gewachsen, und wenn sich, wie wir sahen, schon in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts in Paris und Hildesheim bewußte Anklänge an alte Moden melden, so treten diese im 17. Jahrhundert noch stärker hervor. Wiederholt begegnen uns absichtlich gewählte Moden alter Zeit. In Frankreich greift man unter Ludwig XIII. auf die Zeiten Heinrich III. zurück oder sucht eine Zusammenstellung des Ablaufs der Mode in der Vergangenheit herzustellen, für Skogan und Skelton schreibt Ben Jonson Kleider vor „wie sie von ihnen bei Lebzeiten getragen wurden", und Inigo Jones entwirft Zeichnungen in diesem Sinne, in Anhalt treten die alten teutschen Helden in Schnabelschuhen mit Glöckchen auf. In Stuttgart erscheinen ebenfalls alte teutsche Ritter, und da ist es denn doch merkwürdig zu beobachten, wie falsch verstanden sich die alte Mode erweist. Die Puffen an den Kleidern, die den Eindruck der Mode einer vergangenen Zeit hervorbringen sollen, sind in ganz widersinniger Weise angebracht, und man muß doch in den herzoglichen Schlössern Familienbilder genug gehabt haben, die diese Mode in der richtigen Art zeigten. Außer den alten Moden kommen auch die exotischen in Aufnahme. Neben dem türkischen

Kostüm gelegentlich Eskimos, Mohren, Indianer, für deren Widergabe die damals üppig wuchernde Literatur der Reisebeschreibungen herangezogen worden ist. Die größte Schwierigkeit bot das klassische Kostüm der Antike, das in seinem auf Drapierung beruhenden Stil sich mit dem geschneiderten Gewand der Zeit natürlich am wenigsten vertrug. Sowohl in deutschen wie in englischen Beschreibungen spielen die fliegenden Kleider eine große Rolle. Damit sind die Antiken gekennzeichnet, denn in der Modetracht gab es nichts Fliegendes, Herren und Damen trugen Kleidungsstücke von festen Formen, die durch Polsterung und Reifeneinlage hergestellt waren, „fliegende" Kleider und solche nach spanischer Mode sind unvereinbare Gegensätze. Hier half man sich durch Stilisierung. Man griff bei dem Bühnenkostüm der Männer auf den antiken römischen Panzer der Kaiserzeit zurück, wie er an Reliefs und Statuen zu erkennen war, und besaß damit immerhin ein Kleidungsstück, das in seinem Charakter mit dem Panzer, wie er ja noch getragen wurde, wenigstens verwandt war. Der nach dem Körper modellierte Brustpanzer ging an den Hüften in Schluppen von Leder und Metall aus, die den Unterleib schützten und die Oberschenkel noch zum Teil deckten. Man machte nun das den Oberkörper bedeckende Stück des Panzers aus Stoff nach, manchmal sogar aus Musselin und teilte das Vorbild in zwei Hälften, indem man den Schurz isolierte und als eigenes Kleidungsstück behandelte. Leibstück und Schurz sind fast immer von verschiedenen Farben, das Leibstück wird durch Löwenmäuler an den Schultern, Ellenbogen und Handgelenken weiter stilisiert, dem Schurz aber wendet sich die Phantasie der Inventionsschneider der Bühnen mit einer ganz besonderen Vorliebe zu und löst ihn in Zierstücken ganz auf oder bepackt ihn mit solchen bis zur völligen Unkenntlichmachung der Vorlage. Leibstück und Schurz haben dann die Bewegungen der Mode mitgemacht. Im 18. Jahrhundert ist der Schurz schließlich zu dem Reifrock geworden, der die Hüften der römischen Helden auf dem Theater ebenso umgibt wie die der Balletttänzer. Als Beinbekleidung erhalten die antiken Helden Trikot und an die Füße Stiefel mit Hacken und hohen Schäften, die über die halbe Wade hinaufreichen und mit Maskarons verziert werden, wenn sie nicht das Motiv der Ornamentierung des Leibstücks wiederholen. Auf dem Kopf saß ein Helm mit Federbusch. Der Federbusch ist im Laufe der Zeit zur Hauptsache geworden und nimmt wie die Bilder, zumal die italienischen zeigen, schließlich einen Umfang an, daß man schwer begreift, wie die Träger ihn im Gleichgewicht halten konnten.

Die Damen bleiben der Zeitmode treu, die sie, wenn die Bilder nicht trügen, nur selten und unbedeutend modifiziert zu haben scheinen. Die Formen des Korsetts und des Kleiderrocks, so wie ihn die augenblicklich herrschende Mode bestimmt, bleiben auch in den Rollenkostümen gewahrt, Schäferinnen, Nymphen und antike Göttinnen haben auf der Bühne im wesentlichen so ausgesehen wie die Zuschauerinnen im Theater. Als das Modekostüm im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts die Steifheit der spanischen Tracht aufgibt, lockerer und leichter wird, und ein ziemlich starkes Dekolleté an die Stelle der ganz geschlossenen Leibchen tritt, macht auch das Bühnenkostüm diese Bewegung mit und verleiht dem Anzug eine gefälligere Note. Wie sehr aber immer der Zeitcharakter vorherrschend



Finale der Oper Alceste. Aufgeführt in Versailles 1676. Kupferstich von le Pautre (Ausschnitt)

bleibt, erkennt man so recht z. B. an den Porträts, die Peter Lely von den Schönheiten des englischen Hofes gemalt hat. Er hat die Prinzessin Mary als Diana, die Herzogin von Cleveland als Minerva, Gräfin Falmouth, die Herzogin von Richmond u. a. als Nymphen gemalt, Verelst die Herzogin von Portsmouth als Flora porträtiert, immer in Kostümen, die sich kaum von denen der augenblicklichen Mode entfernen. Wo sie aber selbst in gewissen Draperien Züge einer idealeren und freieren Gestaltung annehmen, verraten stets die Haarfrisuren, das Datum, an denen diese Gottheiten dem Maler saßen, fast auf Tag und Stunde. Wo bei der Kleidung der Damen eine Stilisierung zu erkennen ist, beschränkt sie sich ausschließlich auf die Ornamentik, die durch Stickerei, durch Besätze, durch Einfassung mit lambrequinartigen Behängen den Anschluß an ein Idealkostüm sucht.

Diese höfischen Feste enthalten alle Elemente der Oper, von der man mit Fug und Recht sagen kann, sie ist auf dem Parkett der Höfe geboren und groß geworden. Sie wurde im 17. und 18. Jahrhundert das dramatische Hauptvergnügen, wozu die Gunst der vornehmen Gesellschaft, die Pracht der Ausstattung, die szenischen Effekte der Dekorationen, Maschinen und Beleuchtung und nicht zuletzt die Mitwirkung von Frauen beigetragen haben. Die Heimat der Oper blieb Italien. Seit Peri und Monteverde die rsten Opern komponiert hatten, haben alle Tonsetzer der Halbinsel in Opernkompositionen gewetteifert. In Venedig allein sind von 1637 bis 1700 357 Opern von

40 Komponisten zur Aufführung gelangt. Italienische Künstler brachten sie über die Alpen und haben sie in Deutschland und Frankreich eingebürgert. Wenn in Deutschland in diesen Jahrhunderten etwas für die dramatische Kunst geschah, so war es immer die Oper, die sich der Gunstbezeugungen zu erfreuen hatte. Das rezitierende Schauspiel blieb das Stiefkind. Die Oper erhielt überall prunkvolle Häuser, während das Schauspiel mit der bescheidensten Unterkunft vorliebnehmen mußte. B. Feind, der 1708 seine Gedanken von der Opera in Druck gab, nennt das Leipziger Theater das powerste, das Hamburger das weitläufigste, das Braunschweiger das vollkommenste, das in Hannover das schönste. Die erste deutsche Oper war Rinuccinis Daphne, die, von Opitz verdeutscht, mit Musik von Schütz 1627 in Torgau aufgeführt wurde. Alle Höfe haben sie gepflegt, auch als die Vorstellungen aus der Hand der vornehmen Dilettanten in die von Berufskünstlern übergingen. In Wien sind seit 1657 regelmäßig italienische Opern zur Darstellung gekommen. Rudolstadt, Dresden, Wolfenbüttel, Hamburg waren in Deutschland die Orte, an denen die Oper in dieser Zeit blühte. In Hamburg hatte der Lizentiat Schott ein Opernunternehmen begründet, das 1678 mit einer religiös-moralischen Oper, dem erschaffenen, gefallenen und aufgerichteten Menschen von Christian Richter, Musik von Theile, eröffnet wurde. Binnen 18 Jahren kamen 112 verschiedene Opern zu Darstellung, in den ersten 50 Jahren 217 neue Opern. Sie war auch in Hamburg mit dem Prunk ausgestattet, der von der Oper nicht zu trennen ist. Die Dekoration zum Tempel Salomonis in Postels Eroberung Jerusalems kostete allein 15000 Taler. Als 1680 in Padua die Oper Berenice von Foreschi aufgeführt wurde, traten darin drei Chöre auf von je 100 Mädchen, 100 Soldaten und 100 Rittern. In dem Triumphzug, den 16 Trompeter zu Pferde eröffneten, wurden zwei Löwen von Türken geführt, zwei Elefanten von Mohren, der Wagen Berenices wurde von sechs Schimmeln gezogen, sechs vierspännige Triumphwagen und sechs Wagen mit je zwölf Pferden für die Beute folgten. In diesem Stil ist die Oper damals überall ausgestattet worden. In Wien kostete 1724 die Ausstattung des Großmogul 75994 Gulden. In dem kleinen Württemberg verausgabte Herzog Karl Eugen für seine Oper jährlich 200000 Gulden. 1772 trat der Tenorist Raaff in Ludwigsburg in Jomellis Fetonte auf, dabei erschien er als Mohrenkönig mit einem Gefolge von 300 berittenen Mohren. In der Oper Calirroe von Sacchini wirkten in Stuttgart um dieselbe Zeit 16 Unteroffiziere, 470 Soldaten und 30 Husaren zu Pferde mit. Die Ausstattung der Oper Siroe von Hasse kostete in Dresden 1763 23077 Taler und wurde nur siebenmal gegeben. Davon entfielen auf Stoffe und Schmucksachen 7773 Taler, auf den Theaterschneider 1704 Taler. In Hasses Oper Ezio, die 1755 in Dresden zur Aufführung kam, machte die Dekoration der Stadt Rom mit natürlichen Springbrunnen und einem Wasserfall das größte Aufsehen. Für die Maschinerie und Beleuchtung wurden 8000 Lampen gebraucht und 250 Mann zur Bedienung erfordert. Im Triumphzug des Aëtius, der 25 Minuten dauerte, traten 400 Statisten auf mit 102 Pferden, fünf Wagen usw. Im Schlußballett waren 300 Personen auf der Bühne. Friedrich der Große ließ sich die ersten Opern, die in seinem neuen Berliner Opernhause gespielt wurden, beträchtliche

Summen kosten. Grauns Cäsar und Kleopatra, die 1742, Hasses Clemenza di Tito, die 1743 gegeben wurde, erforderte für die Dekorationen jede 150000 Taler, für die Kostüme jede 60000 Taler. Die italienische Tradition des verschwenderischen Aufwandes an Komparserie ist bei der Oper herrschend geblieben, solange die alte italienische Oper bestand. In München inszenierte in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts der Sänger Antonio Brizzi die Opern. Er stellte in Paer's Achilles 230 Personen zu Fuß und zu Pferd auf die Bühne, von denen 208 ganz neu und höchst kostbar in echte Stoffe gekleidet



Damen-Ballett in der Oper
Die über alle Tugenden triumphierende Tugend der Beständigkeit. Heidelberg 1684 vorgestellt
Nach einer Radierung

waren. Für die Ausstattung der Oper die Horatier und Curiatier verlangte er für 14 Haupt- und 150 Nebenpersonen neue Kostüme. Man versteht, daß Goethe und der Herzog von Weimar der Ankunft dieses Opernsterns mit einiger Besorgnis hinsichtlich seiner Ansprüche an das Kostüm entgegensahen und sich schon vorher entschlossen, ihre Bühnenanzüge wenigstens waschen zu lassen.

Die Berufsschauspieler übernahmen die Opern sozusagen fix und fertig aus den Händen der Dilettanten, sie behielten auch das Kostüm bei, in dem diese aufgetreten waren. Die Abbildungen von Opernaufführungen dieser Zeit stimmen mit den Beschreibungen von höfischen Festen ziemlich genau überein. In der Oper Nozze degli Dei von Coppola, die in Florenz 1637 vorgestellt wurde, tragen die 6 Hirten der Quadrille des Adonis die

Wämser mit den langen ballettrockartig flatternden Schößen, dazu Puffärmel, hohe Stiefel und riesige Federbüsche. In der Oper, die über alle Tugende triumphierende Tugend der Beständigkeit, die in Heidelberg 1684 im Residenzschloß aufgeführt wurde, trägt der Kriegsgott Mars, der ein Ballett tanzt, das panzerartige Leibstück mit einem Schoß, der in seiner Weite an eine Fustanella erinnert, dazu hohe Stiefel mit mächtigen Federbusch. Genau so sind die anderen Krieger kostümiert, ebenso die Jäger, nur daß diese Turbane mit Federbüschen auf dem Kopf haben. Im Herrenballett tragen die Ritter der Aufrichtigkeit den gleichen Schnitt, während die Damen völlig in die Zeitmode gekleidet sind, dekolletiert, mit Kleidern, die zwei, manchmal sogar drei Doppelröcke von verschiedener Länge zeigen und eine lange Schleppe haben. Alle Herren und Damen mit gewaltigen Federbüschen auf dem Kopf. Ganz verzichtet auch das Herrenkostüm nicht auf die Anlehnung an die Zeitmode. Man erkennt das an den Ärmeln, die am Ellenbogen so unmotiviert weit werden und darunter enge Ärmel bis an das Handgelenk sehen lassen. Dieser Zug fällt auch an den Kostümen zu Terzagos Oper Servius Tullius auf, die 1685 in München zur Aufführung kam. Die Römer tragen Hosen, Kniestrümpfe, Schnallenschuhe, dazu einen Leibrock mit langem Schoß und Streifenbesatz, ein Halstuch mit langen Enden und eine große Lockenperücke. Die am Ellenbogen erweiterten Ärmel lassen hier allerdings die Unterarme bloß. Auf den Helmen riesige Federbüsche. Die komische Figur ist in halbspanischem Kostüm mit großem weichen Hut. Die Damen tragen panzerartige Taillen mit Schluppenbesatz an dem sehr tiefsitzenden Abschluß, mit Ärmeln, die am Ellenbogen in weiter Glocke aufhören. Eine starke Konzession an die Antike, eine Konzession, die ziemlich vereinzelt erscheint, ist die Schlitzung des Rockes, die ein Bein ganz und gar sehen läßt. Die Damen tragen die gleichen hohen Helmbüsche wie die Herren. Ein Scenenbild der 1676 in Versailles aufgeführten Alceste zeigt die Dame im Zeitkostüm mit langer Schleppe, weiten, fliegenden Ärmeln und riesiger Coiffüre von Federn, den Herrn in dem Leibstück mit Schurz, wie es als Kostüm Ludwigs XIV. so oft bei Maskeraden beschrieben ist. Dazu einen Mantel mit langer Schleppe und hohen Aufsatz von Federn auf dem Kopf. Immer zeigen die Damen auf den Bildern die Frisuren der Zeit und die Herren die großen Lockenperücken. Sie müssen den Etat stark belastet haben, denn unter dem Großen Kurfürsten wird in Berlin einmal für das Leihen einer großen Lockenperücke 12 Taler bezahlt, also nur für das Leihen eine Summe erlegt, die heute (1914) 150 Mark übersteigen würde.

Neuntes Kapitel

Das stilisierte Kostüm

Wir haben die Bühne bis an die Schwelle der neuen Zeit begleitet. Das 16. und 17. Jahrhundert haben die Existenzbedingungen des mittelalterlichen Theaters vollkommen geändert. Man spielt nun immer und zur bloßen Unterhaltung nicht mehr zur Erbauung, es gibt allerorten stehende Theater, man hat aufgehört, im Freien und bei Tage zu spielen. An die Stelle des Dilettanten trat der Berufsschauspieler; und neben ihm hat sich die Frau das Recht auf die Bühne erobert. Das einst so beschränkte Repertoire kennt keine Grenzen mehr und schöpft aus der alten Geschichte so gut wie aus der mittleren und neuen. Diese beiden Jahrhunderte haben neben Drama und Lustspiel auch die Stegreifkomödie und die Oper entstehen sehen, kurz, die Bühne der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist nach Form und Wesen grundverschieden von jener, die im Anfang des 16. Jahrhunderts noch die Aufführungen von Passionsspielen erlebte. Überall ist das bürgerliche Element zurückgetreten und modelt sich ängstlich und beflissen nach den Vorbildern, die ihm eine Gesellschaft gibt, die selbst von fremden Beispielen abhängig ist. In der ganzen Welt gilt in dieser Zeit der Hof Ludwig XIV. als ein Vorbild, dem nachzueifern unerläßlich ist. Wie in allen Angelegenheiten gesellschaftlicher Kultur gab der französische Hof auch im Theater den Ton an und diktierte die Regeln des Geschmacks. Der König und sein ganzer Hof hatten selbst lange genug Theater gespielt, um denen, die ihre



Die Musik im Ballett
Kupferstich von Le Pautre nach Bérain

Erbschaft übernahmen, eine Tradition zu hinterlassen, die noch für lange Zeit die Richtung bestimmte. Vor allem im Kostüm. Der Anzug, in dem Ludwig XIV. als Jüngling und junger Mann in Balletten und Turnieren aufgetreten war, blieb auf der Bühne herrschend. Es ist der aus dem römischen Panzer herausstilisierte weder antike noch moderne Zwitter, den man in der deutschen Theatersprache jener Zeit den romanischen Habit nannte. Wir haben ihn schon im vorigen Kapitel kennengelernt und wollen hier nur betonen, daß man den Panzer stilisieren mußte, da er zu der durch die große Perücke veränderten Erscheinung des Mannes zu passen hatte. Diese Perücke, die an Umfang und Größe seit 1660 dauernd zunahm, forderte gleichsam als Gegengewicht gegen die unmäßige Größe des Kopfes eine Verstärkung des Hüftumfanges, um die Figur des Mannes wieder in ein gewisses Gleichgewicht zu setzen. So wurde aus dem antiken Panzer ein Stoffkleid von Seide mit langen Ärmeln und Spitzenmanschetten, das sich unterhalb der Taille zu einem Reifrock verspreizte, der etwa noch die Mitte des Oberschenkels erreichte. Dazu trug der Held Trikot, hohe Stiefel mit roten Absätzen, Spitzenhalstuch und auf dem Kopf über der Perücke einen Helm mit Federn, wie wir ihn auch schon als Kopfschmuck der Helden höfischer Feste kennengelernt haben. Diese Tracht, die heute durch das Reifröckchen so ungewöhnlich anmutet, hat sich hundert Jahre und länger im Schauspiel, Ballett und Oper behauptet und war, wenn man will, das Kostüm, das zu den schwulstigen Alexandrinern, welche diese Helden zu deklamieren hatten, zu den unwahren, gestelzten Gefühlen, die sie an den Tag legten, vorzüglich paßte. Es war genau so unwahr und so unmöglich, wie die Römertragödien von Corneille, Racine und Rotrou es auch sind. Es kam aber noch etwas hinzu, um dieses Kostüm auf der damaligen Bühne nicht nur erträglich, sondern geradezu notwendig erscheinen zu lassen, der Umstand nämlich, daß die Schauspieler immer mitten unter dem Publikum spielten. Sie waren nicht wie heute auf der Bühne unter sich, sondern befanden sich stets zwischen Zuschauern, die oft die halbe Bühne besetzt hielten. Das mußte schon an und für sich jede Illusion vernichten und hätte echt antikes



Endymion im Ballett „Der Triumph der Liebe“ von Lully. Nach einem Entwurf von Bérain. 1681

Kostüm, mitten unter die geputzte Gesellschaft von dazumal versetzt, geradezu unmöglich gemacht. Das konventionelle Kostüm des stilisiert Antiken gliederte sich ohne Zwang dem Bilde ein, das die Zuschauer darboten, welche den Rahmen des Bühnenbildes abgaben.

In Quinaults Alceste, die 1674 in Versailles aufgeführt wurde, trug Herkules zu seinem gestickten Röckchen ein Löwenfell und Admet zu einem ähnlichen Röckchen einen Mantel mit langer Schleppe, jeder einen Wald von Federn auf dem Kopf. Amadis trat 1675 in demselben Anzug auf, Ärmel aus Goldstoff, eine rosaseidene Schleife am Hals, die Schuhe mit Smaragden besetzt, im roten Mantel mit Goldfransen und auf der Perücke einen mächtigen Helm mit roten und weißen Federn. Die Bacchuspriester im Atys 1676 hatten zu dem Tönnchen um die Hüften Küraffe, Beinschienen und spitze Hüte. Bereits im Jahre 1685 hat der Schurz um die Hüften die reifrockartige Form angenommen, die im 18. Jahrhundert die große Mode der Damenwelt werden sollte. Im Anfang des 18. Jahrhunderts setzten die Helden statt des Helmes einen dreispitzigen Hut auf den Kopf, ebenfalls von Federn hoch überragt. „Man sah Augustus daherkommen", schreibt Voltaire „mit dem Schritt eines Mohrentöters, eine Perücke auf dem Kopf, die ihm vorn bis an den Gürtel reichte. Diese Perücke war mit Lorbeeren angerichtet und überragt von einem breitkrempigen Hut mit zwei Reihen roter Federn." Auf dem Frontispiz von des Abbé Pellegrin Tragödie Ulysses erscheint der griechische Held 1706 im Leibstück des Habit à la romaine mit weiten Hängeärmeln, Reifrock bis zu den Knien, Krawatte, Handschuhen, gestickten Stiefeln und Federhut mit sieben Riesenfedern. Er wie sein Sohn Telemach tragen die große Allongenperücke der Mode. Den Hut handhabte man in gewissen Tempis, „ungefähr" sagt L. Celler, „wie eine Flinte beim Exerzieren, gewöhnlich waren es drei verschiedene, dem Charakter und der Wichtigkeit der Rolle gemäß entsprechend abgestuft." Als der Puder aufkam, Eduard Devrient hat ihn einmal sehr witzig das „Salz des Rokoko" genannt, haben die antiken Helden sich auch gepudert und Wolken von Puder verstäubt, wenn sie sich auf der Bühne bewegten. In



Hermione in der Oper Cadmus und Hermione von Lully
Nach einem Entwurf von J. Bérain. 1673

jedem Zwischenakt mußten sie sich frisch pudern lassen. Griechische und römische Helden erschienen auf der französischen Bühne des 18. Jahrhunderts mit einem kleinen Reifrock, eng anliegenden Höschen von grüner oder rosa Seide, buntfarbigen Seidenstrümpfen und gepuderten Lockenperücken. Gehörten diese Helden den höheren Ständen an, wie etwa Paris oder Achilles, so trugen sie rote Absätze an den Schuhen, wie die Edelleute, die in Versailles zu Hof gingen und packten so viele und so hohe Federn auf ihre Kopfbedeckungen, wie sie überhaupt tragen konnten. Der Sänger Larrivé trug als Herkules in der Alceste fleischfarbene Seidenstrümpfe mit Zwickeln, die in Pailletten gestickt waren, grünseidene Beinkleider, Schuhe mit roten Absätzen, ein Löwenfell auf der Schulter und auf der gewaltigen zweizipfligen Lockenperücke einen Helm, der mit Federn in allen Farben überlastet war. Der berühmte und von der Frauenwelt verhätschelte Sänger Jéliotte erschien als Apollo frisiert und gepudert, um den Hals ein Sammetband mit Diamanten, einen seidenen gestickten und spitzenbesetzten Mantel auf der Schulter. Als Crébillon 1748 seine Tragödie Catilina aufführen ließ, trug die Marquise von Pompadour die Kosten der Kostüme, die aus Westen von Goldstoff und Togas von Silberstoff mit roten Schärpen bestanden. Alles drapiert und festoniert und mit Diamanten besetzt.



Indianerin im Ballett „Der Triumph der Liebe“
Kupferstich von Le Pautre nach Bérain

Die stärkste Stilisierung erfuhr dieses Kostüm von seiten der Tänzer, bei denen es seit etwa 1720 dauernde Form annimmt. Das Leibstück aus heller Seide liegt eng an und reicht tiefer als die Taille, dort setzt der Reifrock an, der ganz ungewöhnliche Dimensionen erhält, dazu Strümpfe und Schuhe und auf dem Kopf ein Kaskett mit einer Flut von Federn. Dieser Schnitt ist die Formel, auf die alle Kostüme zurückgeführt werden. Der mythologische oder historische Charakter, der in demselben zum Ausdruck kommen soll, wird nur durch den Besatz oder die Ornamentierung ausgedrückt: Muscheln und Seetang für Gottheiten des Meeres, Blumen für Nymphen usw. Der berühmte Tanzmeister Noverre hat es in seinen Briefen über den Tanz, die 1760 erschienen, gut geschildert: „Der Kostümzeichner fragt niemand, er opfert zuweilen die Tracht eines alten Volkes, der Tagesmode oder der Laune einer Tänzerin oder Sängerin von Ruf ..... Alle

Kleider, ob griechisch oder römisch, Faune oder Jäger sind nach dem gleichen Modell zugeschnitten und unterscheiden sich nur durch die Farbe und die Verschönerungen, welche die Verschwendung mehr als der Geschmack veranlaßt. Überall glänzen Flittern, der Bauer, der Matrose, der Held sind gleicherweise geschmückt, je mehr ein Anzug mit Zierlichkeiten aller Art: Pailletten, Gaze usw. überladen ist, um so verdienstvoller ist er und um so besser gefällt er dem Schauspieler und dem Zuschauer." Coiffüren und Perücken spielten bei diesen Kostümen keine geringe Rolle. Der Hof- und Theaterperuquier Notrelle ließ 1767 in einen Almanach eine Reklame einrücken, welche ein bezeichnendes Licht auf die Auffassung wirft, die über sie herrschte: „Herr Notrelle", heißt es da, „hat alle Hilfsmittel seiner Kunst erschöpft, um die Perücken der Götter, Dämonen, Heroen, Schäfer, Tritonen, Zyklopen, Najaden, Furien usw. nachzuahmen. Wenn diese Wesen teils wahr, teils fiktiv ihren Gebrauch auch nicht gekannt haben, so hat die Kraft seiner Einbildung ihn doch erraten lassen, welches ihr Geschmack in dieser Hinsicht gewesen sein würde, wenn die Mode sie zu tragen in ihrer Zeit geherrscht hätte."



Das Geheimnis im Ballett „Der Triumph der Liebe"
Kupferstich von Le Pautre nach Bérain

Neben diesem Kostüm der französischen Bühne wird auch das Zeitkostüm getragen, in den Rollen des antik-klassischen, wie denen des komischen Repertoires. Michel Baron legte als Cinna ein Kostüm von schwarzem Sammet an mit roter Seide passepoiliert und dazu einen Hut mit roten Federn. Die Beschaffung der Kostüme legte den Schauspielern große Opfer auf. Samuel Chappuzeau schreibt in seinem 1674 erschienenen Werk über das französische Theater seiner Tage über die große Ausgabe in Kleidern: „Dieser Artikel unter den Ausgaben der Komödianten ist bedeutender als man glauben sollte. Es gibt nur wenig neue Stücke, die ihnen nicht neuen Putz kosten, und da weder unechtes Gold noch unechtes Silber zu verwenden sind, da sie zu schnell schwarz werden, so beläuft sich ein römischer Anzug oft auf 500 Taler. Sie ziehen es vor, im Haushalt an allem zu sparen, um nur dem Publikum Genugtuung zu bereiten, und es gibt Schauspieler, deren Ausstattung mehr als 10000 frs. wert ist. Es ist wahr, daß, wenn sie ein Stück spielen, das zur Unterhaltung des Königs dient, die Kammerherren Auftrag haben, jedem

Schauspieler für die notwendigen Bedürfnisse seines Putzes 100 Taler oder 400 Livres auszuzahlen und kommt es vor, daß ein und derselbe Schauspieler zwei oder drei Rollen auszufüllen hätte, so erhält er auch so viel Geld, wie für zwei oder drei Schauspieler." Bei der Kostspieligkeit der Kostüme scheint diese Summe aber für die Ausgaben nich



Bühnenkostüm. Radierung von Gillot

hingereicht zu haben. So hatte Lagrange von 1664 — 1672 2000 Livres vom Hofe empfangen für seine Bühnenanzüge in elf Stücken und schreibt doch: „Da das, was der König gab für die Ausgabe, die man machen mußte, nicht langte, so habe ich mehr als nochmal 2000 Livres draufgezahlt." Die königliche Freigebigkeit haben die vornehmen Herren des Hofes auch für ihre Person geübt. Richelieu schenkte dem Schauspieler

Bellerose 1642, um in Corneilles Lügner damit aufzutreten, ein reiches Hofkleid. 1643 verteilte der Herzog von Guise seine schönsten Anzüge unter die Schauspieler, 1664 gab der Herzog von St. Aignan 100 Louisdors, um die Kostüme im lächerlichen Bradamante machen zu lassen. Der Herzog von Aumont beschenkte den Tragöden Baron mit einem



Bühnenkostüm. Radierung von Gillot

Staatskleid, das ganz in Pailletten gestickt war und einen Wert von 8000 Livres besaß. Als Raymond Poisson, ein beliebter Komiker, 1665 in Quinaults kokette Mutter mitspielen sollte, bat er den Herzog von Créquy in Versen, ihm doch ein Kostüm dazu schenken zu wollen. Für die Kostümierung von Molières Bourgeois Gentilhomme, der 1670 vor dem Hofe in Chambord und dann in St. Germain aufgeführt wurde, empfingen die

Schauspieler der Truppe des Palais Royal 4400 Livres. Lulli und Dlle Hilaire 900 Livres. Der Hofschneider Baraillon 5108 Livres, der Hofschneider Fortier 3571 Livres; für Strümpfe zahlte man 1177 Livres, für die Bänder 535 Livres, die Perücken kosteten 687, die Federn 603 Livres usw. Unter diesen Umständen konnte die Garderobe mancher

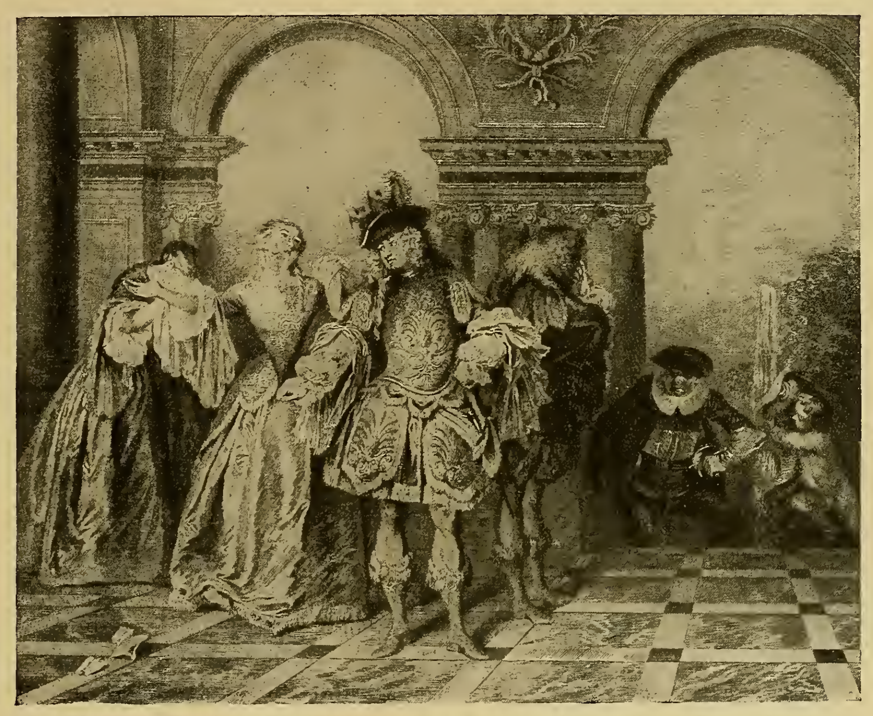


Der Schauspieler Beaubour als Held in der Tragödie. Nach Watteau. Um 1715

Bühnenkünstler in der Tat sogar viel höhere Werte darstellen als Chappuzeau angibt. Der Schauspieler Floridor kaufte die Garderobe von Bellerose für 20000 Livres, eine Summe, die heute ungefähr 100000 Mark bedeuten würde.

Charles Perrault rühmt 1697 Molière nach, daß er es ganz besonders verstanden habe, die Kleidung der Schauspieler mit dem Charakter ihrer Rollen in Übereinstimmung zu setzen. Da wir in dem Inventar von Molières Nachlaß auch ein Verzeichnis seiner Bühnen-

garderobe besitzen, so können wir uns davon überzeugen, was seine Zeit unter einem richtig beobachteten Kostüm verstand. Der Dichterschauspieler trug im Bourgeois Gentilhomme einen gestreiften Schlafrock mit rosa und grünem Taffet gefüttert, Hosen von rotem leichten Sammet und ein Kamisol von blauem leichten Sammet, Nachthaube und Nachtmütze. Beinkleider und Schärpe von bedruckter Baumwolle, einen türkischen Rock und Turban, einen Säbel. Ferner Beinkleider von Brokat, garniert mit rosa und grünen Bändern und Sédanspitzen, ein Leibchen von Taffet, garniert mit unechter Silberspitze, dazu Gürtel,



Die Typen der französischen Tragödie. Kupferstich von Liotard nach Watteau

grauseidene Strümpfe und Handschuhe und einen Hut, der mit rosa und grünen Federn garniert war. Alles zusammen auf 70 Livres geschätzt. Das Kostüm für Pourceaugnac bestand aus Beinkleidern von rotem Damast mit Spitzen besetzt, einem Rock von blauem Sammet mit unechten Goldspitzen, einem Gürtel mit Fransen, grünen Strumpfbändern, einem grauem Hut, garniert mit einer grünen Feder, Schärpe von grünem Taffet, einem Röckchen (Rhingrave) von grünem Taffet mit Spitzen, Mantel von schwarzem Taffet, Handschuhen und Schuhen, geschätzt auf 30 Livres. Im Amphitryon trug er einen kleinen Tonnenreifrock von grünem Taffet mit echter Silberspitze, ein Hemd von demselben Taffet, Beinschienen von roter Seide, Bänderschuhe mit silbernen Tressen, Seladon grüne Seidenstrümpfe, Gürtel, Röckchen und Mütze in echtem Gold und Silber gestickt, geschätzt

auf 60 Livres. Für den Tartüff besaß er Rock, Hose und Mantel von schwarzer venezianischer Seide, der Mantel mit Moiré gefüttert und mit englischen Spitzen besetzt, Schuhe und Strumpfbänder ebenso garniert, geschätzt auf 60 Livres. Die Kostüme für George Dandin bestanden aus Beinkleidern und Mantel von braunem Taffet mit Spitzen und silbernen Knöpfen besetzt, Wams aus roter Seide, ein Unterwams von verschiedenfarbigem Brokat und Silberspitzen, Krause und Schuhen. Das Kostüm für die Mariage forcée bestand aus olivefarbigen Beinkleidern und Mantel mit Grün gefüttert, mit violetten Knöpfen und unechter Silberspitze besetzt, dazu ein Röckchen (Rhingrave) aus geblümter rosa Seide, mit unechten Silberknöpfen, geschätzt auf 60 Livres. Im Misantrope trug er Rock und Beinkleider von gestreiftem Goldbrokat und grauer Seide, gefüttert mit Moiré, garniert mit grünem Band, Weste von Goldbrokat, seidene Strümpfe und Strumpfbänder, geschätzt auf 30 Livres. Für die Vorstellung von Amour Médécin war ein Wams von leichter Seide bestimmt, das über Goldstoff geschlitzt war, Mantel und Beinkleider von goldgemustertem Sammet, garniert mit Schnur und Knöpfen auf nur 15 Livres geschätzt. Im Geizigen trug er Mantel, Beinkleider und Wams von schwarzer Seide mit schwarzen Spitzen. Hut, Schuhe, Perücke auf 20 Livres geschätzt. Als Marquis in den Fâcheux trug er eine Rhingrave von rosa und blau gestreifter Seide mit einer breiten Garnitur rosa und gelber Bänder, ein Wams von Colbertine mit hochroten Bändern, seidene Strümpfe und Strumpfbänder. Als Caritides im gleichen Stück hatte er Mantel und Beinkleider von Tuch und ein ausgezacktes Wams, Jagdrock mit echt silbernen Tressen, Handschuhe von Hirschleder, Strümpfe von gelber Leinwand, alles zusammen 50 Livres geschätzt. Das Kostüm für die Femmes savantes bestand aus Rock und Beinkleidern von schwarzem Sammet, violett und goldenes Leibchen auf rosageblümten Grund mit Knöpfen besetzt, geschätzt auf 20 Livres. Als Clitidas in den Amants magnifiques trug Molière einen Tönnchenreifrock von schwarzem Moiré mit Gold- und Silberspitze besetzt. Bluse von Sammet auf goldenem Grund, Schuhe, Strümpfe, Strumpfbänder, Besätze, Krause und Manschetten mit echter Silberspitze besetzt, auf 60 Livres geschätzt. Für Don Garcie de Navarre besaß er ein spanisches Kostüm, Beinkleider und Tuchmantel von Seide, alles



Daphnis (Schäferkostüm)
Kupferstich von Surugue nach Coypel

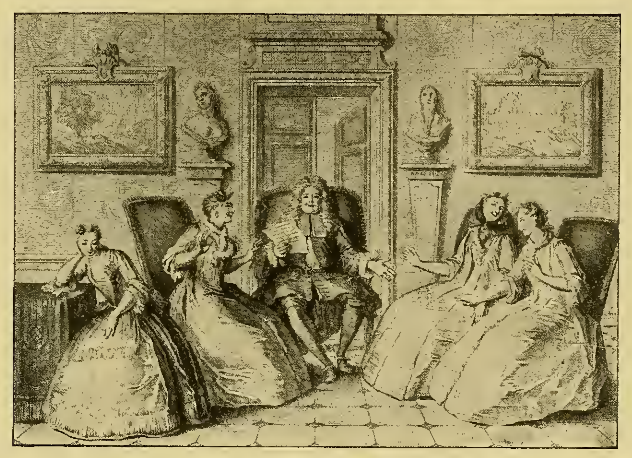


Mr. Holman und Miß Brunton als Romeo und Julia. 1787.
Schabkunstblatt von Park nach dem Bilde von Brown



Adrienne Lecouvreur als Cornelia in Racine's Pompejus Tod
Kupferstich von Drevet nach Coypel

mit Seide gestickt, auf 15 Livres geschätzt. Das Kostüm im Sizilianer bestand aus Beinkleidern und Mantel von violetter Seide mit Gold und Silber gestickt und mit grünem Moiré gefüttert, Röckchen von goldgelbem Moiré mit Ärmeln von Silberstoff mit Silberstickerei, Nachtmütze, Perücke und Degen, auf 75 Livres geschätzt. Für den Don Juan besaß er ein Röckchen von rosa Seide, Kamisol von Leinwand mit Goldtresse, Wams von geblümter Seide. Das Kostüm für den Arzt wider Willen bestand aus Wams, Beinkleidern, Kragen, Gürtel, Krause, Strümpfen und Tasche, alles von gelber Serge, besetzt mit grünem Radon, einem langen Rock von Seide, mit Beinkleidern von gemustertem geschorenem Sammet. Der Anzug für die Schule der Ehemänner bestand



Molière: Les Femmes savantes
Kupferstich von Joullain nach Coypel. 1726

aus Beinkleidern, Wams, Mantel, Kragen von braunem Satin. Im Cocu imaginaire bestanden Beinkleider, Wams und Mantel aus carmoisinroter Seide, dazu Schlafrock und Morgenhaube von Popeline.

Dieses Verzeichnis ist in mehr als einer Hinsicht von Interesse, einmal zeigt es die Farbenfreudigkeit der damaligen Mode und das Gefallen des Dichterschauspielers an schönen Stoffen, dann aber beweist es, daß die spanische Mode aus dem Bühnenkostüm noch nicht verschwunden war; neben dem Ausdruck Justaucorps, der sich immer nur auf den langen Leibrock der damaligen französischen Mode beziehen kann, erscheint beständig der Ausdruck pourpoint, der nichts anderes bezeichnen kann als das Wams, das die Tagesmode nicht mehr kannte. Auch die Krause war, als Molière damit auf der Bühne erschien, schon seit rund 30 Jahren nicht mehr im täglichen Gebrauch zu finden. Drittens spielt auch die türkische Tracht eine Rolle, denn außer dem Kostüm für die Rolle des Bourgeois Gentilhomme fanden sich in Molières Nachlaß noch weitere Beinkleider und Blusen. Diese türkischen Kostüme können sehr echt gewesen sein, denn Herr von Hervieu, früher französischer Gesandter in der Türkei, hatte sie in Gemeinschaft mit

dem Schneider Baraillon für den Bourgeois Gentilhomme entworfen. Dieser Schneider war eine gewichtige Persönlichkeit, die Molière seit 1664 für seine Bühne beschäftigte. Er hat die Kostüme für Titus und Berenice, Psyche, die erzwungene Heirat, den einge-



Molière: Psiché. Akt 4, Szene 3. Kupferstich von Joullain nach Coypel

bildeten Kranken und andere Stücke entworfen und angefertigt und wird in dem damaligen tonangebenden Modeblatt dem Mercure de France lobend erwähnt. Was nun die Preise anlangt, so muß man sie einmal etwa mit fünf multiplizieren, um auf den jetzigen



Molière: George Dandin. 1726. Kupferstich von Joullain nach Coypel

Wert zu gelangen und dann bedenken, daß die Taxen von Nachlaßinventaren gewöhnlich außerordentlich mäßig und weit unter dem wirklichen Wert gehalten sind. Molières Garderobe stellt immerhin in seinem ganzen, auf etwa 300000 frs. geschätzten Nachlaß

einen recht beträchtlichen Posten dar. Wer sich von den Kollegen des Dichter-Schauspielers nicht solche Kostüme leisten konnte, der hatte in Paris die Möglichkeit, sie leihen zu können. Seit 1666 gab es ein Etablissement von Bourgeois, das Theaterkostüme verlieh, ein zweites von Lempereur machte ihm Konkurrenz. Das Kostüm Jupiters in Molières



J. Raoux: Mme. Perdrigeon als Vestalin. 1733
Gemälde im Museum in Versailles

Amphytrion kostete 1677 pro Abend 6 Livres zu leihen, das Kleid des Ruhmes in Brécourts Timon 1684 9 Livres den Abend, während Champmeslé, der sich 1700 für die Fourberies de Scapin einen Rock entlieh, nur 2 Livres dafür zu zahlen hatte. Schauspieler und Schauspielerinnen konnten sich sogar von Eloy Despierres, sieur de Brécourt Juwelen leihen, die Rechnungen, die auf 150 bis 740 Livres lauten, zeigen, daß es sich um echten Schmuck handelte.

Die Ungleichheit der Mittel, die den Schauspielern zu Gebote standen, führte natürlich zu einer großen Ungleichmäßigkeit in der Kostümierung. Die einen, die sich der Gunst hoher Herren oder Damen erfreuten, traten in reichen und prächtigen Kostümen auf, während die Kollegen, die neben ihnen auf der Bühne standen, in geliehenen Kleidern oft ärmlich genug ausgesehen haben müssen. So schenkte der berühmte oder berüchtigte Herzog von Richelieu dem Schauspieler Molé ein Bühnenkostüm im Werte von 10 000 Livres, während das, welches Baron d'Oppède dem Schauspieler Fleury geschenkt hatte, auf 18 000 Livres zu stehen kam. Außerdem führte es zu einem störenden Durcheinander in der Mode. Denn neben alten Anzügen, die noch aus den Zeiten Ludwigs XIV. stammten, sah man in der Mitte des 18. Jahrhunderts Anzüge nach dem allerneuesten Schnitt. Darüber haben schon die Zeitgenossen Klage geführt, D'Hannetaire in seiner Kunst des Schauspielers und Lebret in seiner Molière-Ausgabe haben darauf als einen Übelstand und Widerspruch hingewiesen.



Die Tänzerin Sallé
Kupferstich von Larmessin nach Lancret (Ausschnitt)

Für die Schauspielerinnen lag die Sache sehr viel einfacher, sie haben immer an der Tagesmode festgehalten, was wir ja schon beobachten konnten, als von den höfischen

Maskeraden die Rede war. Da, wie Germain Bapst einmal sehr hübsch sagt, die einzige Sorge der Damen vom Theater ihr Putz zu sein pflegt, so haben sie es sich immer nur angelegen sein lassen, diesen so reich, so schön und so modern zu bekommen, als es möglich



Die Tänzerin Camargo (Ausschnitt). Kupferstich von Cars nach Lancret

war. Es ist auch bei dem Bühnenkostüm der Schauspielerinnen von den drei Klassen die Rede, die wir soeben bei den Schauspielern kennenlernten, nämlich dem römischen, dem spanischen und dem türkischen. Die Unterschiede sind aber so gering, daß man sagen kann, die Züge, die diese drei miteinander gemein haben, wiegen durchaus vor. Der römische, spanische und türkische Stil sind immer auf die augenblickliche Tagesmode projiziert, die

Formen von Korsett, Dekolleté, Rock und Frisur gehören immer dem Tage an und bequemen sich nur in unwesentlichen Details der Zeit oder dem Stil an, den sie darzustellen vorgeben. Diesen Modeschnitt vervollständigten die Künstlerinnen durch den Aufbau von Federn, den sie sich auf den Kopf türmten und der in seiner extravaganten Höhe, man spricht davon, daß er gelegentlich einen Fuß und mehr betragen habe, ebenfalls wieder in einem gewissen Einklang mit dem Zeitkostüm stand, das eben in der Fontange die



Der Sänger Jéliotte als Apollo. Kupferstich von Cathelin nach Tocqué

Coiffüre der Damen gerade außerordentlich aufblähte. Die große Toilette der Damen des Hofes blieb das Vorbild, nach dem sich die Schauspielerinnen richteten. Die Tragödin Mlle Champmeslé hätte als Hermione oder Phädra, wie sie ging und stand, zu Hofe gehen können, so völlig entsprach ihr Kostüm mit der tiefausgeschnittenen spitzgeschnürten Taille und der langen Schleppe über dem Kleiderrock dem der vornehmen Welt. Da diese Heldinnen, hießen sie nun Iphigenie, Monime, Athalie oder sonstwie, sich immer so ausdrückten, wie die Damen der Hofgesellschaft es auch getan haben würden, so ist

der Anachronismus, der zwischen ihrer Rolle und ihrem Kostüm klaffte, niemand zum Bewußtsein gekommen. Wenn die Bühne im Beginn des 17. Jahrhunderts schon auf dem Wege gewesen war, ein historisch oder ethnologisch richtiges Kostüm anzustreben, so sind diese Ansprüche ein Jahrhundert später bereits wieder zurückgestellt worden, wenigstens ist im Anzug der Damen die Zeitmode Siegerin geblieben. Tomyris, Königin der Massageten, trat 1706 in Paris mit dem gestickten Schleppkleid auf, das die Damen von



Mlle. Puvigné als Galathea in der Oper Pygmalion von Rameau. 1748
Aus Nuitter. Costumes de l'Opéra. Paris 1883

Welt in großer Gesellschaft trugen, und belastete ihren Kopf mit so viel aufrechtstehenden Straußfedern, als er tragen konnte. Die einzige Konzession an die Richtigkeit des Anzugs bestand darin, daß man für Rollen, die in exotischen Ländern spielten, den fremdartigsten der Schnitte wählte, den man zu Gebote hatte. So trat Mlle Champmeslé 1681 als Kleopatra, Königin von Ägypten, im spanischen Kostüm auf. Das Kostüm, das Molières Frau als Psyche trug, bestand in einem Rock von Goldstoff mit drei Reihen Silberspitzen, einer gestickten Taille mit einem kleinen Reifrock und Ärmeln von Gold-



Kostüm einer Sängerin der Großen Oper in Paris. Um 1750
Aus Nuitter. Costumes de l' Opéra. Paris 1883

und Silberstoff, einem Rock von Silberstoff, dessen Vorderblatt mit mehreren Reihen echter Silberspitze garniert war, einem Mantel von Krepp, ebenfalls mit Silberspitzen, einem Rock von grün und silber Moiré mit unechter Spitze. Dazu eine gestickte Taille, das Reifröckchen und die Ärmel mit echter Gold- und Silberspitze besetzt, einem Rock von blauem englischen Taffet mit vier Reihen echter Silberspitze, alles zusammen auf 250 Livres geschätzt. Im Arzt wider Willen trug sie einen Rock von feuerfarbener Seide,



Der Sänger Jéliotte als Pygmalion in der gleichnamigen Oper von Rameau. 1748
Aus Nuitter. Costumes de l' Opéra. Paris 1883

der mit drei Volants garniert war, eine Taille von Silberstoff und grüner Seide. Ihr Kostüm als Zigeunerin in der erzwungenen Heirat bestand aus Seide von verschiedenen Farben, dazu besaß sie zwei Taillen von Gold- und Silberbrokat und einen Schlepprock von Seide. Als Armenierin in einem Stück, das nicht mehr nachzuweisen ist, trug sie ein Kleid von roter Leinwand und dazu ein gelbes Hemd à la Sultane. Unter ihren übrigen Bühnenkostümen befinden sich viele geschmackvolle und reiche Zusammenstellungen. So ein violetter Rock von Kannette in Falten gelegt mit einer Taille von Silber



Der Tänzer Laval als Grieche. Etwa 1750
Aus Nuitter. Costumes de l' Opera. Paris 1883

und rosa Moiré, mit silbernen Knöpfen, ein Rock von weißer Seide mit vier Reihen Silberspitzen, ein solcher von Goldstoff mit Silberspitzen, Rock und Taille von rot-weiß geblümtem Brokat, Rock und Taille von grauer Etamine mit Silberspitzen, Mäntel (Hof-



Aufführung von Acis und Galathea auf dem Schloßtheater in Versailles. 1749
Galathea Mme. de Pompadour; Acis Vicomte de Rohan; Polyphem Marquis de la Salle
Radierung von Lalauze nach einer Aquarelle von Cochin fils

schleppen) von zitrongelber Seide mit französischen Spitzen, von weißem Taffet mit unechten Spitzen usw. Die Aufzählung zeigt auch, daß Rock, Taille und Schleppe gewöhnlich aus verschiedenen Stoffen bestanden und von verschiedenen Farben waren, meist

sogar noch die Ärmel abweichend von der Taille. Der Toilettenprunk der Damen wurde vom Hofe unterstützt. Als 1667 Molières Sizilianer in S. Germain zur Aufführung gelangten, schenkte der König den Damen de Brie und Molière für die Rollen der Isidora und Zaide jeder einen kostbaren Hofmantel.

Zur Vervollständigung der Toilette gehörte bei den Schauspielerinnen, daß sie niemals mit leeren Händen auf der Bühne erscheinen durften. In der Tragödie hatte jede ein Taschentuch, in der Komödie einen Fächer in der Hand, in der Oper traten Feen oder



Dlle. Dumesnil und Dlle. Clairon als Clytämnestra und Elektra in Voltaires Orest
Anonymer Kupferstich

Zauberinnen mit einem goldenen Zauberstab auf. Als die Sängerin Maupin mit dieser Gewohnheit brach und am 23. Juli 1702 als Medea auftrat, ohne das übliche Requisit in der Hand, erregte sie lebhaften Widerspruch. Dieses Kostüm dauerte so lange wie die Mode, es änderte sich, als im Rokoko der große Reifrock aufkam. Als 1727 die Oper Tiridate von Campistron neu einstudiert wurde, traten die Sängerinnen Lecouvreur und Dangeville als Talestris und Ericine zum erstenmal im Reifrock auf und eroberten ihm die Bühne. Mit so nachhaltigem Erfolg, daß der große sehr breite und flache Reifrock auf der Bühne ebenso wie bei Hofe auch dann noch getragen wurde, als er aus der Mode des Alltags schon wieder verschwunden war. Er war ein Kleidungsstück, das

durch seine Form zur Entfaltung von Pracht förmlich herausforderte. Die große Fläche, die er darbot, konnte ja durch Besätze, Stickerei, Festons und dergleichen auf das wirkungsvollste belebt werden und gestattete der dekorativen Phantasie einen weiten Spielraum. Der Reifrock schloß die Schleppe nicht aus, sie fiel von der Schulter aus ziemlich schmal bis auf den Boden und wurde, traten die Schauspielerinnen als Königinnen, Prinzessinnen, Nymphen oder Feen auf, immer von einem kleinen Pagen getragen. Königinnen hatten das Recht, zwei Schleppen tragen zu dürfen und mit dem Tragen derselben zwei Pagen zu beschäftigen. Bewegte sich die Sängerin nun etwa sehr stark auf der Bühne, so hatten die Pagen alle Mühe, ihr zu folgen und gaben dem Publikum beständig Stoff zum Lachen. Selbstverständlich sind die Damen in der Sorge um ihren Putz dauernd von großmütigen Gönnern unterstützt worden. Der Graf von Charolois schenkte 1723 der Tänzerin Mlle. Delisle eine Robe in echtem Silberstoff für 12 000 Taler, Ludwig XV. Mme. Dufresne 1724 ein Kleid, in dessen Stickerei 50 Pfund reines Silber verarbeitet waren, im Werte von 8000 frs. Nach dem Debut von Mlle. Raucourt waren 1772 der Hof und die Gesellschaft so entzückt von ihr, daß die Dubarry, die Prinzessinnen von Beauveau, von Rohan-Guéménée, die Herzogin von Villeroy und andere Damen ihr Kostüme schenkten, von denen jedes 15 000 bis 20 000 Livres gekostet hatte. Die Garderobe der 1730 gestorbenen Adrienne Lecouvreur ging nach ihrem Tode für 60 000 Taler an die Sängerin Mlle. Pélissier über, die sich einen Spaß daraus machte, die Toiletten, die die Vorbesitzerin dieser Kleider in ihren tragischen Rollen getragen hatte, in possenhaften Rollen auf die Bühne zu bringen. Da die Damen sich vollständig der Mode überlassen durften, so taten sie sich überhaupt keinen Zwang an, und die Choristin Fifine Desaigle, eine der letzten Geliebten des Marschalls von Sachsen, trauerte in den Chören, in denen sie mitwirkte, mitten unter Bacchantinnen und Dryaden in schwarzen Kleidern über seinen Tod. Mlle. Lemiere erschien als Aurora in einem Kostüm, das Bouchet für sie entworfen hatte und das aus einem Kleide von Silbergaze bestand, das mit Perlen und einer Rosengirlande besetzt war, die Hofschleppe von blauer



Mlle. Dumesnil als Jokaste in Voltaires Oedipe
Aus Costumes et Annales des Grands théatres de Paris
1787

Seide mit goldenen Streifen. Bei der Hochzeit Ludwigs XVI. trat die Clairon als Athalie im großen Hofkostüm auf, Reifrock von Cannetet mit Gold und Steinen ausgestickt, mit einer Echarpe von roter Seide, Leibchen und Hofmantel von Goldstoff, mit purpurroten Seidenstreifen, das Futter von Karmesin-Seide, eingefaßt mit purpurfarbener goldgestickter Seide. Mlle. Raucourt trug als Galathea in Rousseaus Pygmalion einen



Neptun in der Oper. 1762
Aus der Galerie des Modes

Reifrock, der mit Rosengirlanden garniert war. Die Clairon erzählt in ihren Erinnerungen, daß man zu ihrer Zeit Elektra in rosa Seide spielte mit schwarzem Jett bestickt, und daß Kornelia im Tod des Pompejus unmittelbar nach der Ermordung ihres Mannes in Trauerkleidern aufzutreten pflegte.

Die Tragödin Mlle. Dumesnil, die 1737 debütierte, erfolgreiche Rivalin der Clairon, war für die Pracht ihrer Kostüme berühmt. In ihrer Rolle als Königin von Babylon trug sie ein Kleid von rotem Samt mit Hermelin verziert, die Korsage mit Diamanten

besetzt, ein Diamantkollier um den Hals, wie es die Hofdamen in Versailles zu tragen pflegten. Sie sah so königlich aus, sagt ein Zeitgenosse, daß, wenn sie statt der offenen Haare, die sie der Bühnentradition zuliebe tragen mußte, ein Häubchen aufgehabt hätte aus schwarzer Spitze mit ponceaufarbenen Bändern, man sie ohne weiteres für die regierende Königin gehalten haben würde.



Der Tänzer Laval als Dämon in Castor und Pollux. 1763. Kupferstich von J. B. Martin
Aus der Galerie des Modes

Bei den Vorstellungen des Liebhabertheaters, die die Marquise von Pompadour zur Unterhaltung Ludwigs XV. veranstaltete, trat sie selbst als Nymphe in der Oper Ismene in einem Reifrock von zartblauer Seide auf, der mit Gaze und Blonden garniert war, die Hofschleppe war an der Schulter und an der Hüfte befestigt und bestand aus blauem Taft und Blonden. Die Herzogin von Brancas als Chlorinde trug eine küraßartige Taille von stahlfarbigem Moiré, ganz in Gold gestickt, dazu Reifrock von goldgesticktem Silberstoff und eine Hofschleppe von blauem Taft mit Blumenbuketten in Gold gedruckt. Mme. de Marchais legte als Nymphe ein Kostüm an, bei dem Taille, Reifrock und

Schleppe aus weißer Seide bestanden, die mit Gaze und künstlichen Blumen garniert waren.

Da wir das Verzeichnis der Theatergarderobe der Marquise von Pompadour besitzen, sind wir über ihre Rollenkostüme orientiert. Sie trug als Urania einen Reifrock von blauem Taft, der girlandenförmig mit großen und kleinen Silbersternen bedruckt war, am Saum mit einem silbernen gestickten Netz eingefaßt. Taille und Rock waren mit



Der Tänzer Gardel als Faun in Vertumnus und Pomona. 1763. Kupferstich
Aus der Galerie des Modes

einer losen Draperie in Blau und Silber verziert, mit weißem Taft gefüttert. Die Schleppe war von blauem Taft, mit silbernen Sternen bedruckt und mit einem silbernen Netz eingefaßt. Ihr Kostüm als Vestalin bestand aus weißem Leinen, mit plissierter italienischer Gaze bedeckt, die mit silbergestickten Netzen, Knoten und Fransen verziert war. Die Schleppe aus purpurrotem Atlas mit Silberstickerei. Als Galathea trug sie einen großen Reifrock von weißem Taft, bemalt mit Schilf und Muscheln und eingefaßt von einem Netz aus grüner Chenille. Das Leibchen aus blaßrosa Taft, dazu eine

Draperie aus wasserfarbener Gaze, in Silber und Grün gestickt. Die Schleppe aus grüner und silberner Gaze, die ganze Toilette mit Perlen besetzt.

Man darf an dieser Stelle die Wechselwirkung nicht übersehen, die zwischen Mode und Bühne in dem Augenblick eintrat, in dem die Frau sich dauernd auf dem Theater behauptete. Die Schauspielerin hat sich zwar der Mode stets unterworfen und von historischen Kostümen oder Frisuren nie etwas wissen wollen, sie hat aber eben dadurch,



Sylphenkönigin in der Oper Dardanus. 1763. Kupferstich
Aus der Galerie des Modes

daß sie jede neue Mode auf der Bühne vor die Augen von tausend Zuschauern und Zuschauerinnen brachte, ihr auch eine Verbreitung und einen Beifall gesichert, auf die sie früher nicht rechnen konnte, sie hat sie schließlich mit allerhand neuen Erfindungen bereichert, von denen man erst hört, seit es Schauspielerinnen von Beruf gibt. Molières Frau erfand für ihre Rolle der Circe den Hofmantel à la Sylvie, der nach dem Mercure de France 1673 alsbald große Mode wurde. Die Sängerin Marie Le Rochois ließ sich 1684 für die Rolle der Arcabonne in Lullys Oper Amadis lange enge, sogenannte

persische Ärmel machen, die zwar mit der Zeitmode in Widerspruch standen, deren Ärmel am Ellenbogen in weiter Manschette aufhörten, die aber dieser Ärmelform den Namen à l'Amadis für ein Jahrhundert sicherten. Von Mlle. Guimard rühmt Noverre, daß sie für die Damen des Hofes und der guten Gesellschaft überhaupt in allen Fragen der Toilette geradezu ein Orakel geworden sei. Das bekannte Damenkleid des Rokoko,



„Paysanne galante" im Ballett. 1764
Aus der Galerie des Modes

die Adrienne, die weite, von der Schulter bis auf den Boden reichende sackartig geschnittene Robe soll nach der Bühnentradition von der Schauspielerin Dancourt erfunden worden sein. Sie trug es in Barons Lustspiel Andrienne als Glycerie, die eben aus dem Wochenbett kommt, und gab ihm jedenfalls den Namen, denn nach den Mitteilungen Liselottes habe es die Marquise von Montespan in ähnlicher Lage zuerst getragen und bei Hofe eingebürgert. Habe die Schauspielerin es nun erfunden oder nicht, dadurch, daß sie den Schnitt auf der Bühne zeigte, machte sie ihn populär und sicherte ihm die

Nachahmung, worauf ja schließlich jede Mode im Grunde beruht. Das hat seit jenen Tagen nicht wieder aufgehört und, wie jeder Eingeweihte weiß, solche Dimensionen angenommen, daß in den Jahren vor dem Kriege bekannte Pariser Schauspielerinnen ganz offenkundig die Mannequins gewisser großer Firmen der Modeindustrie geworden waren, so daß die Bühne geradezu im Dienste der grande couture stand.

Von französischen Künstlern, die im 17. und 18. Jahrhundert Entwürfe für Bühnenkostüme zeichneten, nennen wir Daniel Rabel, Henri de Gissey, Jean Berain, Vater und



Mlle. Allard und Mr. Dauberval im Ballett Sylvia. 1767
Kupferstich von Tilliard nach L. C. de Carmontelle

Sohn, von denen die Ballettkostüme aus den Zeiten Ludwigs XIV. herrühren, ferner Martin, Boucher, fünf Mitglieder der Familie Slodtz, die Bocquet, Meissonnier, Eisen, die aber sämtlich im Sinne der Tradition schufen, d. h. die stilisierte Grundform von Leibstück und Reifrock bei den Männern und den jeweiligen Modeschnitt bei den Damen ihren Schöpfungen zu Grunde legten. In diesem Sinne fielen z. B. die Kostüme für Armide aus, die Simon Louis Bocquet unter Bouchers Direktion entwarf.

Das französische Beispiel war für die ganze Welt maßgebend. Wie die englische Gesellschaft sich unter den letzten Stuarts sklavisch nach dem Pariser Vorbild richtete, so auch die englische Bühne. Ein Gemälde von Wright aus dem Jahre 1662 stellt den Schauspieler Lacy, einen Liebling des englischen Hofes und des Publikums, in drei seiner



Mlle. Raucour als Phädra. 1773
Kupferstich von Lingée nach Freudenberg

Rollen dar, einmal im französischen Modekostüm eines Galant, einmal als Bergschotten mit dem Kilt und einmal als Geistlichen der Presbyterianer. Die Schauspieler ahmten ihren Pariser Kollegen getreu nach, so daß Pope sich 1712 über Booth als Cato lustig



Mme. Vestris als Irene Voltaire krönend. 1778
Kupferstich von Dupin nach Desrais

macht, seine große gepuderte Perücke und seinen geblümten Schlafrock ironisch hervorhebend. Addison hat in Nummer 42 seines berühmten Spectator vom 18. April 1711 das Bild einer Vorstellung entworfen, das in der Tat erkennen läßt, wie genau das französische Muster an der Themse befolgt wurde. „Unter all unseren tragischen Kunstgriffen", schreibt er, „fühle ich mich am meisten durch jene beleidigt, welche gemacht

werden, um uns eine großartige Idee von der Person beizubringen, welche spricht. Die gewöhnliche Methode, einen Helden zu machen, ist die, ihm einen mächtigen Busch von Federn auf den Kopf zu setzen, der so hoch ist, daß die Entfernung von seinem Kinn bis zum Ende des Kopfes oft weiter reicht als die zu den Füßen ... Das belästigt



Idamé in Voltaires Orphelin de la Chine
Entwurf von P. N. Sarrazin. 1779. Kupferstich von Dupuis
Aus der Galerie des Modes

den Schauspieler außerordentlich, denn es zwingt ihn beständig, den Kopf ganz steif zu halten, während er spricht, und wie groß auch immer die Besorgnis sein mag, die er für seine Geliebte, seine Freunde oder sein Land äußern mag, so sehen wir doch an seiner Haltung, daß seine größte Sorge darauf gerichtet ist, den Federbusch vor dem Herunterfallen zu bewahren ... Wie diese überflüssigen Zieraten auf dem Kopf einen großen

Mann machen, so empfängt eine Prinzessin ihre Würde gradweise durch die Anhängsel, welche ihren Schwanz betreffen: ich meine die breite, fegende Schleppe, welche ihr in allen ihren Bewegungen folgt und einem Knaben, der hinter ihr steht, beständig zu tun gibt, um sie auszulegen und vorteilhaft zu arrangieren. Ich weiß nicht, was andere bei diesem Anblick empfinden; ich meinerseits muß gestehen, daß meine Augen immer auf dem Pagen ruhen, und was die Königin angeht, so achte ich weit weniger auf das, was



Apollo in dem Ballett Phaëton. Paris 1779
Aus der Galerie des Modes

sie sagt, als auf das richtige Arrangement ihrer Schleppe ... Nach meiner Meinung ist es ein albernes Schauspiel, zuzusehen, wie eine Königin in ungeordneten Bewegungen ihrer Leidenschaft Luft macht, während ein kleiner Knabe die ganze Zeit über achtgeben muß, daß sie ihr Kleid nicht in Unordnung bringt." So vereinzelte Stimmen haben gegen die Macht der Tradition nichts ausrichten können. William Dance sah noch 1765 Howard als Tamerlan in großer Perücke. Mrs. Yates spielte die Mandane im Cyrus im breiten Reifrock mit Hofschleppe, das Haar in Zöpfe geflochten und das ganze Kostüm mit wunderlich stilisierten Ornamenten bedeckt. Mrs. Barry erschien als

Mohrin Zara in der trauernden Braut in einem riesigen Reifrock und angebundener Schleppe. Mrs. Bellamy, die englische Schauspielerin, die 1731 geboren, 1745 debütierte, erzählt über die Zustände, die damals im Kostümwesen der englischen Bühne herrschten: „Die Kleider der Theaterprinzessinnen waren in dieser Zeit sehr verschieden von denen, die wir jetzt sehen. Königinnen und Kaiserinnen waren auf schwarzen Samt



Kostüm der Athalie in der Tragödie von Racine. Comédie Française in Paris. 1779
Aus der Galerie des Modes

beschränkt. Bei außergewöhnlichen Gelegenheiten legten sie einen goldgestickten oder goldgewirkten Rock an. Junge Prinzessinnen erschienen im allgemeinen in dem abgelegten Kleid einer Dame von Stande, und da die Hofgesellschaft damals weniger Geschmack besaß als heute und sparsamer war, so bestand der Putz der jugendlichen Heroinen gewöhnlich in einem alten oder fleckigen Kleide. Der Anzug der Herren war damals ebenso lächerlich wie jener der Schauspielerinnen. Neben den Königinnen in schwarzem Samt

und den Prinzessinnen in schmutzigen Roben zeigten sich die Helden in alten galonierten Kleidern in dreizipfligen Perücken und Strümpfen von schwarzer Wolle." Es ist ganz gleich, schrieb damals Benedetto Marcello in seinem Teatro alla moda, wen der erste Sänger darzustellen hat, selbst als armer Gefangener zeigt er sich prächtig gekleidet, mit Juwelen bedeckt und den Degen an der Seite.



Medea in der Oper Jason und Medea. Paris 1779. Entwurf von J. B. Martin
Aus der Galerie des Modes

Die deutsche Bühne hat sich dem französischen Beispiele um so weniger entziehen können, als die Theater, die sich fürstlicher Subventionen erfreuten, meist durch ihr Personal in direkter Verbindung mit Paris standen. Für die siebzig neuen Kostüme, die zur Vorstellung der Festa del Hymeneo 1700 in Berlin gebraucht wurden, entwarf Eosander von Goethe die Zeichnungen nach französischen Vorlagen, ebenso für die 1706 aufgeführte Oper Sieg der Schönheit über die Helden. Schon aus den Rechnungen geht hervor, daß es sich um Putzgegenstände der französischen Mode gehandelt hat. 1684 werden Spitzenärmel, Spitzenmanschetten, Spitzenkragen bezahlt. Im selben Jahr für acht Ellen roten Stoff zum Unterrock mit Gulden blumen, 20 Ellen grün und goldener Stoff zum



Kostüm aus der Oper Caravane du Caire. Oper von Grétry. 1785
Aus der Galerie des Modes

Oberrock und vier Ellen gelb und Silberstoff 41 Taler ausgeworfen. Bis zum Jahre 1775 sind die Kostüme der Berliner Oper streng den Pariser Vorlagen nachgebildet. Alexander und Roxanens Heirat 1708, Britannicus 1751, Merope 1764, Montezuma 1771, Semiramis 1774, Attilio Regolo 1775 unterscheiden sich in nichts von den Kostümen, die auch in Paris getragen wurden. Die Damen in breiten Reifröcken, die Herren mit dem Leibstück und reifrockähnlichem Hüftschurz. Ebenso wurde es an den übrigen deutschen Höfen gehalten. In Dresden erhielt der erste Tänzer Pitrot 1746 für drei Bühnenkostüme, die er aus Paris mitgebracht hatte, 753 Frs. Als man in Stuttgart 1726 die Oper Pyramus und Thisbe aufführen lassen wollte, ließ man sich Voranschläge für die Kostüme machen. Der Kostenüberschlag des Ballettschneiders Matthäus Friedrich, den Sittard veröffentlicht hat, verrät in seinem Wortlaut, daß es sich um die französisch stilisierten Kostüme handelt: „Als namlich vor eine romanische manspersohn so daß Kleid von schwartzem Sammet und mit falschem Silwer o. Golt gestickht auch silwerne o. güldene spitz o. frantzen garniert sambt einem hut mit Federn, strempf, bandschuhe und handschue sambt einer romanischen Berickh und geschmuck vor alles 250 fl. Ferner vor ein romanisches Frawenkleid von schwartzem Sammet zu einer haubt persohn mit einem schleb 250 fl. Ohne einen schleb aber 200 fl. Sambt aller übrigen zugehör als Band, geschmuck. Ferner zu einem scheffer oder jeger als nämlich dantzenden von Daff und bestehet in einem überrock und hohen sambt hut, feder berickh, strempf, bandt, handschuh und schuh à 75 fl. Vor vier weibliche däntzerinnen ebenmäßig von Daff à 75 fl. Vor vier männliche cor kleider als scheffer von Daff à 65 fl. Vor vier weibliche cor kleider schefferinnen von Daff à 65 fl." Später, als die Stuttgarter Oper in ihrem Flor und die prächtigste in Deutschland war, ließ der Herzog von Württemberg jahrelang den Kostümzeichner der Pariser großen Oper Bocquet nach Stuttgart kommen, um die Kostüme zu entwerfen. Von 1761—64 mußte sogar jährlich der französische Theater-



Eumenide in der Oper Orpheus und Eurydice von Gluck
Entwurf von S. Sarrazin. Paris
Aus der Galerie des Modes

schneider Royer kommen, um für die männlichen Mitglieder der Oper und des Balletts die Anzüge anzufertigen. Er erhielt dafür 700 fl. Gehalt, 400 fl. Reisegeld und freie Station. Als die Truppe von Claude Barrizon 1764 in Frankfurt a. M. das Ballett Der großmütige Sultan gab, kündigte der Zettel an: die Kleidungen der Kostüme zum Ballett sind unter der Aufsicht des H. Renoudin, kgl. französ. Hofschneiders, verfertigt worden. Für das Gothaer Hoftheater ließ man noch 1775 die Bühnenkostüme durch Grimms Vermittelung aus Paris kommen. In München bezog man 1686 ebenfalls die gesamten Kostüme der Oper Servio Tullio aus Paris und zahlte 26 378 fl. dafür. Der Garderobier, dem dieser kostbare Fundus unterstand, Barthelme Lichtenstern, war natürlich empört, „daß etliche Studenten (die als Statisten mitwirkten) sich vor angefangener opera in denen Präuhäusern bei dem Pier in Kostume nit ohne Verwunderung anderer vorhandener Zöchleithe eingefunden und damit auf den schmutzigen Penkhen herumgefahren". Die Kostüme zur Oper Lucio Vero kosteten 1720 nur 4000 fl., dagegen verschlangen die beiden Festopern, die 1722 bei der Vermählung des Kurprinzen zur Aufführung kamen, mit ihren vom Hofsticker Deschamps angefertigten Kostümen 200 000 Gulden.



Amerikanerin im Ballett. London 1748
Kupferstich von R. White

Der deutsche Geschmack dieser Zeit so wie er sich im Bühnenkostüm manifestierte, kommt zum Ausdruck in einer Sammlung von Abbildungen, die der Kupferstecher J. C. Dehne am Ende des dritten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts zeichnete und 1729 und nochmals 1738 als Vorlagewerk für Opern, Komödien usw. herausgab. Die dargestellten Rollenkostüme sind sämtlich heroisch-mythologischer Art, die Männer tragen alle das lange Bruststück und den reifrockartig abstehenden Hüftschurz, enge Ärmel, die am Ellenbogen in eine weite Glocke ausfallen, hohe Stiefel. Die Frauen zeigen noch die Mode Ludwigs XIV., die dekolletierte spitzgeschnürte Taille, den nach unten sich verbreiternden Reifrock, die Frisuren in Fontangenform, die Ärmel hören am Ellenbogen in weiter Spitzenmanschette auf, lange Handschuhe. Die Charakterisierung der Rolle wird im Kostüm durch das Ornament hervorgebracht. Der Schurz Jupiters ist mit Blitzen, der Reifrock der Juno mit Pfauenfedern geschmückt. Auf dem Leibstück Apollos sieht man Noten und Musikinstrumente, auf dem Kleide der Diana umgibt den

Rockſaum ein Netz, hinter dem man jagende Hunde erblickt, Weinlaub und Trauben kennzeichnen Bacchus, Seetiere und Muſcheln Neptun, das Vorderblatt vom Reifrock der Venus ziert eine Stickerei, auf der man Kämme, Bürſten und falſche Zöpfe erblickt. Die hohen Stiefel, die bis zur Hälfte der Wade reichen, ſind entſprechend ornamentiert, die Kopfbedeckungen mit Anhäufungen von Federn geſchmückt. Dieſe Kasketts mit ihren Federbüſchen waren äußerſt koſtſpielig. Helm und Federbuſch, mit dem Genſerich



Apollo auf der Oper in Berlin. Entwurf (von Eoſander von Goethe?)
Aquarelle der Louis Schneiderſchen Sammlung der Kgl. Bibliothek in Berlin

1724 in der Hamburger Oper in Omphale auftrat, koſteten allein über 100 Taler. Es iſt alles genau wie in Frankreich, nur iſt der Geſchmack nicht auf der gleichen Höhe.

Das rezitierende Drama fand in Deutſchland nicht die gleiche Gunſt der Mächtigen, es blieb auf die Initiative Privater beſchränkt, und mag es nach unſerer Auffaſſung in der Koſtümierung der Opern auch an Geſchmack gefehlt haben, ſo waren die Anzüge doch wenigſtens reich und prächtig, bei den deutſchen Wandertruppen dieſer Zeit hat es auch daran gefehlt. Sie richteten ſich wohl oder übel auch nach dem franzöſiſchen Vorbild,

aber der Mangel an Mitteln nötigte sie dabei zu einer Beschränkung im Material, die bei einer Mode, die ausschließlich in kostbaren Stoffen und noch kostspieligeren Zutaten arbeitete, doppelt ärmlich wirken mußte. Nur der Velthenschen Truppe lächelte einige Jahre das Glück, in Dresden das erste deutsche Hoftheater zu bilden. Solange der sächsische Hof seit 1685 die Kosten dieser Bühne trug, war auch für das Kostüm hinlänglich gesorgt. Es gab einen Garderobeinspektor über die Komödienkleidung



Bacchus auf der Oper in Berlin. Entwurf (von Eosander von Goethe?)
Aquarelle der Louis Schneiderschen Sammlung der Kgl. Bibliothek in Berlin

Schilling mit 300 Taler Gehalt, einen Inventionsschneider Zinke mit 100 Taler Gehalt, einen Perückenmacher mit ebenso hoher Gage. Die Rechnungen über die Seidenstoffe zu romanischen und türkischen Kleidern liegen noch vor und weisen nach, daß die Stickerei meist ebensoviel kostete als die Stoffe selbst. Diese Zeit hat aber nicht lange gewährt, und dann kamen lange Jahrzehnte, in denen, wie Chr. Heinr. Schmid in der Chronologie sagt: „die deutsche Thalia noch sehr dürftig erschien. Die Komödianten erschufen sich Manschetten von Papier, und die Galakleider ihrer Prinzen waren ebenso wohlfeil.

Einige Bücher Goldpapier konnten eine ganze Garderobe aufstutzen. Die Prinzessinnen waren in ihrer Kleidung so schmutzig als in ihren Witzen, sie hatten keine Strümpfe in ihren Schuhen und keinen Funken Schamröte in ihrem Gesicht, als die ihnen der Kugellack gab." Eckhoff spricht von Akteurs, die in Lumpen gehüllt waren und konfiszierte alte Perücken aufhatten. Die berühmteste Prinzipalin der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts, Karoline Neuber, widmete dem Kostüm große Sorgfalt, so daß die



Zauberin auf der Oper in Berlin. Entwurf (von Eosander von Goethe?)
Aquarelle der Louis Schneiderschen Sammlung der Kgl. Bibliothek in Berlin

in ihrer Truppe engagierten Schauspielerinnen mit Nähen und Sticken an den Bühnenkostümen mitarbeiten mußten, aber sie hielt an der französischen Tradition mit Zähigkeit fest. Die drei Klassen der romanischen, türkischen und modernen Tracht, so wie sie das französische Bühnenbild bestimmten, blieben auch bei ihr in Geltung. Ihre Helden und Heldinnen der Vorzeit erschienen jene in Allongeperücken und gesteiften französischen Kleidern, schreibt Joh. Friedr. Schütze, diese in Reifröcken und Fontangen, wie es die Mode heischte. Sie selbst spielte die Zaire jedesmal im Reifrock, ihr Cato trug seine

Perücke und Zwickelstrümpfe so gut wie ihr König im Schlaraffenland. Herr von Scheyb schrieb am 27. Juni 1753 aus Wien an Gottsched: „Die Neuberin will sich im Aufputz nicht nach Wien richten, sie kam als Königin wie eine neapolitanische aufgeputzte Prinzessin zum Vorschein. Ihr Kopf sah dem Kamme eines Schlittenpferdes gleich." Gelegentlich empfing sie Unterstützungen wohlwollender Gönner, wie ihr denn 1727 der Oberzeremonienmeister Joh. Ulrich von König zur Aufführung des Bressandschen Regulus,



Tragische Heldin auf der Oper in Berlin. Entwurf (von Eosander von Goethe?)
Aquarelle der Louis Schneiderschen Sammlung der Kgl. Bibliothek in Berlin

den er selbst bearbeitet hatte, die Kleider vom sächsischen Hofe verschaffte. Auch bei den Truppen von Koch und Schönemann bestimmte der französische Geschmack. Es wird der Schönemannschen von Schmid wenigstens nachgerühmt, daß sie für eine wandernde Truppe gut genannt werden konnte und zuweilen wirklich reich war. Die Schauspielerakademie, die 1754 bei dieser Truppe gegründet wurde, entwarf unter Eckhoffs Vorsitz Gesetze, von denen einige Paragraphen sich auch mit der Garderobe befassen. § 6. „Kein Akteur oder Aktrice soll mit beschmutzter Wäsche, befleckten Strümpfen oder unreinem

Gesicht und Händen auf das Theater kommen", läßt allerdings mancherlei Schlüsse auch hinsichtlich der Garderobe zu. Die Ackermannsche Truppe, wohl die bedeutendste, die das deutsche Theater im 18. Jahrhundert gesehen hat, scheint eine glänzende Garderobe besessen zu haben. Sie fiel dadurch 1764 in Hamburg auf, denn während Koch und Schönemann nur unechte Tressen und Besätze verwandten, gebrauchte Ackermann echte Tressen und Stickereien, feine Tücher und Stoffe. Ihr Wert wurde 1766 auf 20000 Mk. geschätzt. Karoline Kummerfeld, geb. Schulze, die 1758 in den Verband dieser Truppe aufgenommen wurde, erzählt in ihren Denkwürdigkeiten von den Garderobeverhältnissen derselben und dem tätigen Anteil, den die Prinzipalin Sophie Ackermann, verw. Schröder, an ihr nahm: Die Direktionen sorgten bloß für Staatskleider und fremde Trachten, und zu denen rechnete man damals bekanntlich sehr wenig, höchstens Landleute, Schäfer, Chinesen und Türken. Klytämnestra und eine altdänische Prinzessin waren wenig im Putz verschieden. Sie trugen Reifrock und faltenreiche Manschetten so gut und nach demselben Schnitt, wie eine modische Dame am Hofe Ludwigs XV. In der Ackermannschen Garderobe waren zum Gebrauch für die jüngeren Schauspielerinnen außer einigen reichen Roben und schwarzen Kleidern eines von rosafarbener Seide, eines mit bunter Seide für muntere, ein hellviolettes und ein ganz weißes für zärtliche Liebhaberinnen. Die wurden dann ein- und aufgenäht, wenn das neue Subjekt, das hineinkam, sie nicht so ausfüllte wie das abgegangene. Damals befanden sich noch verschiedene Kleider, ganz von ihrer (der Prinzipalin) Hand verfertigt, bei dem Theater, die, von lauter kleinen Stücken seidenen und goldenen Zeuges in großen Blumenmustern vermittels verbindender Stickerei zusammengesetzt, von der Bühne reichem modischen Stoff glichen. Als die ehemalige Ackermannsche Truppe unter die Direktion des berühmten Schröder kam, nennt der Zeitgenosse Joh. Fr. Schütze in seiner hamburgischen Theatergeschichte die Garderobe bis zur Verschwendung reich, schön und geschmackvoll. Grobe



Venus. Kupferstich von Dehne
Aus Johann Meßelreuter: Neu eröffneter Masquen Saal Bayreuth 1728

Tücher und fahlfarbige wollene Zeuge wurden verwiesen und selbst Statisten und Figuranten mit feinerem Tuche begabt. Nur selten überließ Schröder die Wahl des Anzugs seinen Schauspielern. Böttiger nannte 1795 Schröders Garderobe „königlich", Schröder könne weit mehr Veränderungen der Szene und Kleiderpracht in Prunkstücken anbringen, als selbst bei den brillantesten Hoftheatern und Gesellschaften möglich sein möchte, denn er habe zweimal fast die ganze Krönungsgarderobe in Frankfurt gekauft, und weil solche Kleider von äußerst wenigen Menschen getragen werden könnten, durch Juden um einen Spottpreis erhalten. Er habe allein 425 Kleider für Solisten, für welche er von jedem Juden 80 000 Mk. bekommen dürfte. Die Garderobe sei die schönste und reichste der Welt. Im Kostüm spricht Fr. L. Schmidt, sonst ein großer Bewunderer Schröders, ihm allerdings jedes Verständnis ab. Er kleidete z. B. bei einem Gastspiele Ifflands Jupiter in rote Weste, weite graue Beinkleider und blaue Strümpfe und hatte die Gewohnheit, in Ensembles allen Auftretenden Kleider von gleicher Farbe machen zu lassen.



Aktorissin in römischer Tracht. Kupferstich von Dehne
Aus Johann Meßelreuter: Neu eröffneter Masquen Saal
Bayreuth 1728

Die Zeitmode blieb die Grundlage des Theaterkostüms auch auf der Wanderbühne. Ihre Grundpfeiler waren bei den Herren schwarze Samtkniehosen, bei den Damen der Reifrock. Die erste Frage, erzählt Iffland, die ein Direktor an ein neues Mitglied richtete, war: „Ist der Herr eines Paares schwarzsammetener Beinkleider mächtig?" Besaß er sie, so stand seiner theatralischen Karriere nichts mehr im Wege, besaß er aber gar noch, wie Ifflands Freund Joh. David Beil, einen neuen grünen Rock, so war dieser Grund genug für ein Engagement. Eine Scharlachweste mit Gold zu tragen war bei der Truppe nur dem Prinzipal erlaubt, als dem Besitzer des Spielprivilegs, daher sie auch „Permissionsweste" hieß. Ein Zeitgenosse schildert in der Krünitzschen Enzyklopädie das Bühnenkostüm in Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: „Bürgerliche ernste Rollen wurden in der Regel in einem braunen Tuchkleid mit seidener Weste gegeben, dieses Kostüm

stellte die Direktion, die schwarzsammete Unterbekleidung mußte der Schauspieler selbst liefern. Sollten erste Helden wie Könige, Rollen wie Ulfo, Essex u. a. auftreten, so hatte es bei dem braunen Rocke ein für allemal sein Verbleiben, es wurde aber eine reiche Weste untergezogen und ein Federhut auf die Allongeperücke gesetzt. Fiel die Rolle in das graue Altertum, so ward diesem das Recht angetan, daß dem permanenten braunen Rocke eine Schärpe umgetan und das Haupt mit einem Helme bedeckt wurde. Koch spielte 1748 in Wien Voltaires Odipus in einer sogenannten Quarréperücke, die mit



Akteur zum Comoedi in römischer Tracht. Kupferstich von Dehne
Aus Johann Meßelreuter: Neu eröffneter Masquen Saal. Bayreuth 1728

Bändern durchflochten war, den Dreispitz in der Hand. Die Beinkleider hatte er durch breite, gestickte Bänder und Frangen halb verhüllt, an den Füßen Zwickelstrümpfe und Schnallenschuhe. Goethe sah 1767 in Leipzig Karoline Kummerfeld als Shakespeares Julia in einem großen Reifrock von weißem Atlas. Will die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth einen hohen Grad von Ungeschmack bezeichnen, so sagt sie immer: sie sah aus wie eine deutsche Komödiantin. Nicht minder entschieden drückt sich ein Anonymus in einer Broschüre aus, in der er als Augenzeuge die Ereignisse bei der Wahl Kaiser Karl VII. berichtet und dabei auf die Bühne des Prinzipal Wallerotty in Frankfurt zu sprechen



Venus auf der Oper in Dresden 1755
Nach einer Zeichnung der Lipperheideschen Kostüm-Bibliothek in Berlin

kommt: „Es war ein Gottesglück," schreibt er, „daß die schon abgeschiedenen Geister ihre aufgetakelten Zerrbilder nicht sehen konnten, sie wären sonst noch einmal vor Schrecken über sich selbst verschieden." Die Damen machten ihren französischen Kolleginnen auch die übrigen Äußerlichkeiten nach, wie das Tragen von Fächer und Schnupftuch, so daß Lessing einmal von den „weißen Schnupftücherkomödien aus Frankreich" spricht und dem natürlichen Spiel von Dorothea Ackermann von einem Zeitgenossen nachgerühmt wird: „sie könnte das obligate Schnupftuch sehr gut entbehren."



Kostüme der italienischen Oper in Berlin. Gezeichnet von Fechhelm 1780—86
Malerei in Deckfarben in der Louis Schneiderschen Sammlung der Kgl. Bibliothek in Berlin

Außer dem romanischen Habit, das ist das stilisierte Bühnenkostüm nach französischem Muster, war das orientalische im Gebrauch. Es verbirgt sich unter verschiedenen Namen als türkisch, persisch, polnisch, ist aber stets das weite, kaftanartig geschnittene Kleid, das sich schon im 17. Jahrhundert auf der Bühne eingebürgert hatte und länger war als der Anzug der Zeitmode. Unter den Anzügen, die der Velthenschen Truppe in Dresden gemacht werden, befinden sich vier türkische Anzüge im Preise von zusammen 314 Taler, 17 Groschen 9 Pfennig. Es wurde getragen, wenn ein Stück im Ausland spielte. So schreibt z. B. die Haupt- und Staatsaktion, die in Wien 1724 gespielt wurde: Nicht diesem, dem es zugedacht, sondern dem das Glück lacht oder der großmütige Frauenwechsel für den König von Epirus und seine Kavaliere halblang vor, während der König von

Mazedonien und ein fremder Prinz römisch auftreten sollen. Für die Oper Ippolito fertigte 1731 der Theaterschneider Lehrmeier in München dem Kastraten Carestini ein Perserkleid und berechnete für 12 Grenadiere jedem ein Perserkleid 137 fl. 46 Kr. Als das hamburgische Opernhaus 1700 das preußische Krönungsfest feierlich beging, erhielt Sarmio ein polnisches Kostüm: roten langen Rock von Goldstoff, grünen Kaftan mit Pelzverbrämung, rote Mütze mit Pelzbesatz und Reiherstutz, gelbe Stiefeln, und in dem folgenden Ballett von Scythen und Amazonen waren die Scythen ebenso gekleidet. Der Direktor Möller in Danzig entschuldigte sich sogar 1733 bei dem Publikum, weil nicht alle Personen eines im Orient spielenden Stückes persianischen Habit tragen. Vielfach ist wohl der Domino an die Stelle des persischen Rockes getreten, wenigstens begnügte sich Koch, wenn er den Orosman spielte, damit, einen Domino über die modischen Unterkleider zu ziehen und die Perücke mit Musselin zu durchflechten. Unter der Direktion Schröder in Hamburg trug der König im Hamlet 1776 einen rosenfarbenen, reich gestickten türkischen Talar.

Zehntes Kapitel

Das historische Kostüm

Gewiß war das Publikum im 18. Jahrhundert daran gewöhnt, die Männer in Perücken und Wadenstrümpfen, die Frauen im Reifrock und mit gepuderten Frisuren zu sehen, aber es hätte ja doch wundernehmen müssen, wenn der Widerspruch zwischen dem Aussehen der Bühnenhelden und ihren Rollen den Zuschauern nicht schließlich zum Bewußtsein gekommen wäre. Der Schauplatz der Stücke war in Altertum und Mittelalter oder in unbekannte Gegenden verlegt, die Tracht aber war immer die gleiche und immer jenseits von Wahrheit und Natürlichkeit. Nicht aus den Reihen der Franzosen, die das Kostüm, wie es damals auf der Bühne herrschte, erfunden hatten, wurde der erste Widerspruch dagegen laut, sondern ein deutscher Professor war der erste, der seine Stimme gegen die Unnatürlichkeit erhob, die sich auf dem Theater breitmachte. In seinem Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen, der 1730 und abermals 1737 erschien, äußerte sich Gottsched über Dekorationen und im Anschluß daran auch über Kostüme: „Eben das ist von den Kleidungen zu sagen, hier sollen von Rechts wegen die Personen nach Beschaffenheit der Stücke bald in römischer, bald in griechischer, bald in persianischer bald in spanischer, bald in altdeutscher Tracht auf der Schaubühne erscheinen und dieselbe so natürlich nachahmen, als es möglich ist. Je näher man es darin der Vollkommenheit bringt, desto größer wird die Wahrscheinlichkeit, und desto mehr wird das Auge der Zuschauer vergnügt. Daher ist es lächerlich, wenn wir die römischen Bürger in Soldatenkleidern mit Degen an der Seite vorstellen, da sie doch lange weite Kleider von weißer Farbe trugen. Noch seltsamer aber ist es, wenn man ihnen gar Staatsperücken und Hüte mit Federn aufsetzt u. dgl. Hier muß ein verständiger Aufseher der Schaubühne sich in den Altertümern umgesehen haben und die Trachten aller Nationen, die er aufzuführen willens ist, in Bildern ausstudieren." Einige Jahre darauf kam er im dritten Band seiner deutschen Schaubühne 1741 auf die gleiche Angelegenheit zurück, indem er bei einer Besprechung von Holbergs Deutschfranzos folgendes ausführt: „Übrigens haben diejenigen von unseren Lesern am wenigsten Ursache gehabt, die Wahrscheinlichkeit dieser Vorstellung zu tadeln, die den Demokrit Regnards ohne Ärgernis haben ansehen und aufführen können, denn wer in dem alten Athen zu Demokrits Zeiten Könige, Hofleute, Glockentürme, Fischbeinröcke u. a. solche vortreffliche Dinge verdauen kann, ja wer einen Regulus mit einer langen Staatsperücke und die römischen Feldherrrn in der Belagerung von Karthago mit



Mme. Favart als Bastienne. 1754. Kupferstich von Daullé nach Carl Vanloo

Fischbeinröcken und weißen Handschuhen oder endlich eine Jungemagd mit einem Achselbande und mit Mannesaufschlägen vertragen kann, der muß ja von der Wahrscheinlichkeit kein Wort sagen, sondern immer besorgen, daß man ihm sein sogenanntes theatralisches Wesen, womit sich manche so breitmachen, als eine vollkommene Ungereimtheit vorwerfen wird." Karoline Neuber, die damals schon mit dem großen Geschmackspapst auf gespanntem Fuße lebte, benutzte Gottscheds Wunsch, man solle doch nur einmal einen Versuch mit dem richtigen Kostüm machen, dazu ihrem früheren Gönner einen boshaften Streich zu spielen. Sie ließ 1741 in Leipzig den dritten Akt von Gottscheds sterbendem Cato spielen, „getreu in nachgeahmt römischer Tracht, sogar bis auf die Füße, die sie mit fleischfarbener Leinwand überzogen hatte, um das Nackende auszudrücken". Der Erfolg fiel aus, wie sie es wohl erwartet haben mochte, das Publikum begrub den Versuch mit Gelächter. Ein zu früh und vielleicht, ja wahrscheinlich mit unzulänglichen Mitteln unternommener Versuch konnte aber gegen die Sache nichts entscheiden. Zwei Jahre darauf brach 1743 einer von Gottscheds Anhängern, Christian Mylius, in den Beyträgen zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit abermals eine Lanze für ein richtiges, nach Zeit und Umständen beobachtetes Kostüm auf der Bühne: „Ich komme auf dasjenige," schreibt er, „was ein Schauspieler durch ungeziemende Trachten und Kleidungen unwahrscheinlich macht, und o wie viel Ungereimtheiten treffe ich hier an, wie grobe Fehler begehen nicht hierin noch alle Schauspieler. Ich würde mich, wenn ich den Demokrit sehe, durchgehends des Lachens ohne Mühe enthalten können, wenn mir nicht der König in Athen, Strabo, Chrysis und Cleanthis, in ihren neumodischen Kleidern und mehr als französisch galanten Komplimenten so viel Auslachens würdig zeigten . . . Was soll ich aber von dem in etlichen Schauspielen vorkommenden Peter oder dem sogenannten Crispin sagen, was sind diese doch für Geschöpfe, und in welcher



Brizard als Narbas in Voltaires Mérope
Akt 3, Szene 2. Türkisches Kostüm. Kupferstich nach
L. C. de Carmontelle. 1758

möglichen Welt gehören sie zu Hause? Sie sollen Diener vorstellen, aber welcher Herr ist so töricht, daß er seinen Diner in solche närrische Liberey gibt und was sind die zwo hölzernen Degen, die Peter in der Tasche führt, für unwahrscheinliche Dinge ... Cato, der ernsthafte Cato, würde sich selbst des Lachens unmöglich enthalten können, wenn er sich einmal auf einer der berühmtesten Schaubühnen erblicken könnte. Was würde er wohl bei Erblickung



Le Kain als Dschingis Khan in Voltaires chinesischer Waise. 1765
Kupferstich von Levesque nach Castelle

der seltsamen dreyeckigten und hochbefiederten Köpfe denken, des abscheulichen bestaubten Haarbusches, der gefalteten Zieraten und gleißenden Bedeckungen der Hände, des steifen und weiten Schurzes, der weißen Strümpfe und künstlichen Schuhe und endlich des zu Rom damals nie gesehenen Pariser Schwertchens denken? Würde er nicht die itzigen Zeiten einer großen Unwissenheit in den römischen Altertümern beschuldigen, würde er es nicht für höchst ungereimt halten, ihn in dieser Gestalt zum Muster der Nachahmung vorzustellen, da der Schauspieler niemanden weniger als ihn vorstellet? Gewiß, er würde die hartnäckigten

Liebhaber und Verfechter solcher vermischten Vorstellungen am besten überzeugen, daß sich ein mit Golde verbrämter Hut, eine Zipfelperücke, ein Paar Handblätter und glatte Handschuhe, ein Paar weiße seidene Strümpfe und ein parisischer Modedegen zwar für einen deutschen Stutzer, aber nicht für einen römischen Cato schicken. Ebensowenig Wahrscheinlichkeit haben die Kleidungen fast aller anderen Personen dieses Trauerspiels. Für was für ein Tier würde man wohl zu Rom die straßenbreite Portia mit ihrer steifen Hülle und ihrem Papagei



Zemire und Azor. Singspiel von Marmontel. Musik von Grétry. 1772
Kupferstich von Ingouf

ferbigen Kopfzeuge angesehen haben, wenn sie sich in der Tracht, welche ihr die unachtsamen Schauspieler anlegen, daselbst hätte wollen sehen lassen. Freunde französisch gekleideter Römer schützen zur Rechtfertigung ihres Geschmackes die unansehnliche Tracht der alten Griechen und Römer vor. Sie sagen: Wie schön sollte es nicht eine Schaubühne zieren, wenn Cato mit unbedecktem Haupte, mit einem weißen wollenen Gewande, welches fast unmittelbar seinen Leib bedeckt, mit bloßen Füßen, mit einem breiten römischen Dolch und überhaupt in der elenden Gestalt eines alten Römers aufgezogen käme. Wer würde nicht die Portia mehr für ein Gespenst als für ein Frauenzimmer ansehen, wenn sie in ihrem sackähnlichen Überhange und in ihren ungezierten Haaren aufträte? Würde



Mlle. Raucour als Arphanis in der Tragödie von Blin de Sainmore. 1773
Aus Monval: Costumes de la Comédie franç. Paris 1884

wohl ein einziger Zuschauer ein Vergnügen an solchen Schauspielen finden, worinnen so unmenschliche Gestalten zum Vorschein kämen . . . Es würde den Zuschauern größeres Vergnügen gewähren, wenn bei beobachteter Wahrscheinlichkeit der Vorstellung nebst den Handlungen und Sitten jener alten auch ihre besonderen Trachten dargestellet werden. So muß dieses wohl den Zuschauern zu weit größerem Vergnügen gereichen, als wenn sie alte griechische und römische Sitten und Handlungen und neue französische Kleidungen in einer Person beisammen sehen müssen . . . Gegner sind diejenigen, welche alles für recht und schön halten, was die Franzosen tun. Sie wollen deswegen die Verwandlungen der Schaubühne und die französischen Trachten in allen Schauspielen haben, weil die Franzosen beides für eine Zierde ihrer Schaubühne halten und besonders sich der französischen Kleider auch in allen griechischen und römischen Trauerspielen bedienen. Dieses ist ihr wichtiger Zweifel, welchen sie wider die Wahrscheinlichkeit in den Kleidungen vorbringen. Ich wollte wünschen, daß sie aufhöreten, die Deutschen zu Affen der Franzosen zu machen und nebst dem wenigen Guten, welches jene diesen abgelernet haben, nicht auch alle ihre Torheiten mit Gewalt annehmen wollten. Wenn die Franzosen durch widersinnische Vorstellungen der alten Griechen und Römer den Schauspielern die Wahrscheinlichkeit rauben, müssen ihnen denn die Deutschen es nachtun, wenn sie die Schädlichkeit dieser Torheit einsehen? Gesetzt aber auch der Schauspieler handelte recht, wenn er alte Griechen und Römer in französischen Kleidern auf die Schaubühne führte, warum tut er dergleichen nicht auch mit den Türken, warum nicht auch mit den Spaniern? Deswegen, weil er weiß, daß den Zuschauern die Kleidungen der Türken und Spanier bekannt sind. Sind ihnen denn aber die Kleidungen der alten Griechen und Römer ganz unbekannt? Warum ist er also nur in etlichen Schauspielen für die Wahrscheinlichkeit in den Kleidungen besorgt und nicht in allen, es läßt sich hiervon gar keine Ursache erdenken, die zureichend wäre und etwas anderes zum Grunde hätte, als ein bloßes wir wollen nicht."



Mme. Saint Huberti als Dido
Aus Costumes et Annales des Grands théatres de Paris. 1786

Caroline Neuber wollte, wie Schütze sagt, „vom Kostüm, wovon sie Kenntnis hatte, nichts wissen. Sie hielt die Sache für unbedeutend und die Kosten nicht wert". Nur

einmal verrät einer ihrer Zettel, daß sie es immerhin als Mittel zum Zweck des Erfolges zu schätzen wußte. Für die Vorstellung, die verwünschte Prinzessin oder das lebendige Totengerippe, die 1735 in Hamburg stattfand, kündigte der Theaterzettel an, daß die Ritter ganz geharnischt von Kopf bis auf die Füße auch mit Helm, Schild und Federn geziert sein würden.

In Frankreich stand man dieser Angelegenheit mit recht geringem Interesse gegenüber, und wenn auch einzelne Leute von Geschmack sich gegen die Unwahrheiten des Bühnenbildes sträubten, wie der Bildhauer Bouchardon, der nicht ins Theater gehen wollte, um sich nicht die Augen zu verderben, so sprachen sich andere und so gewichtige Stimmen, wie Rousseau, mit größter Gleichgültigkeit über die Kostümfrage aus. „Man sieht ohne zu lachen", schreibt er, „Cornelia in Tränen, mit zwei Fingerdick aufgetragenem Rot und Paulina im Reifrock. Das stört niemand und schadet dem Erfolg der Stücke nicht. Wenn das Kostüm vernachlässigt ist, so verzeiht man es leicht, weil man weiß, daß Corneille kein Schneider und Crébillon nicht Perückenmacher war." Der Dichter Crébillon selbst dachte strenger und macht sich in seinem Brief über die Schauspiele, über das Kostüm der tragischen Helden auf der französischen Bühne weidlich lustig. „Bei der Rückkehr von einer siegreichen Schlacht", schreibt er, „erscheint ein griechischer oder römischer Held auf unserer Bühne mit einem Reifrock von einer Eleganz, dem die Anstrengungen der Völker, die er bekriegte, auch nicht die kleinste Falte beibringen konnten . . . Nichts war so komisch als das tragische Kostüm. An Stelle der schönen Helme, welche den alten Kriegern so wohl standen, trugen unsere Schauspieler, die sie darzustellen hatten, ganz einfach dreispitzige Hüte, denen gleich, deren wir uns alle Tage bedienen. Es ist wahr, daß sie, um sich ein außergewöhnliches Ansehen zu geben, Federn darauf setzten, von einer Höhe, daß sie in Gefahr kamen, den Kronleuchter auszulöschen oder den Prinzessinnen, denen sie eine Verbeugung machten, die Augen auszustechen. Sie trugen auch Perücken, den unseren gleich, und Kniehosen in französischem Geschmack." Dorat bat die Schauspieler, doch auf historische Kostüme Wert zu legen, und Marmontel hat in der damals weitverbreiteten Enzyklopädie von Diderot und d'Alembert die Nichtachtung des Kostüms auf der



Mme. Saint Huberti als Penelope
Aus Costumes et Annales des Grands théatres de Paris. 1787

französischen Bühne lebhaft beklagt. „In Hinsicht auf die Kostüme", schreibt er, „hat ein Gebrauch Platz gegriffen, der ebenso schwer zu verstehen, als zu zerstören sein dürfte. Mal ist es Gustav, der aus den Höhlen Dalekarliens in einem Kostüm von himmelblauer Seide mit Hermelin besetzt hervorgeht, und Pharasman, der in einem Gewande von Goldbrokat zu dem römischen Gesandten sagt: Die armselige Natur dieser rauhen Klimate bringt statt Gold nur Eisen hervor und Soldaten. Den Vorwürfen, die wir den Schauspielern über das Unpassende ihrer Kostüme machen, können sie die Gewohnheit entgegensetzen und die Gefahr, Neuerungen unter den Augen eines Publikums einzuführen, das verurteilt, ohne zu hören und lacht, bevor es nachdenkt." Marmontel selbst gab sich große Mühe, um ein richtigeres Kostüm einzuführen, aber er berichtet in seinen Memoiren, welchen Widerstand er von seiten der Theaterschneider fand, die an der Routine ihres Handwerks festhielten und alles wollten, nur nichts Neues. Ihnen und den Kostümzeichnern gab auch der berühmte Noverre in seinen 1760 erschienenen Briefen über den Tanz schuld, daß an eine Besserung in dieser Hinsicht nicht leicht zu denken sei. Wirkliche Reformen sind denn auch nur zögernd und widerwillig versucht worden. Dem Schauspieler Chassé rühmte Marmontel nach, daß er den Reifrock um die Hüften abgelegt habe. Als die Tänzerin Sallé im Ballett Ähnliches hatte unternehmen wollen, konnte sie in Paris mit ihrer Absicht nicht durchdringen, sondern mußte sich nach London begeben. Hier führte sie 1734 zwei Ballette auf: Pygmalion und Ariadne, die in der Kostümierung, wie es scheint, von dem bis dahin üblichen Modell weit abwichen. „Sie wagte ohne Reifrock zu erscheinen, ohne Kleid und ohne Taille, ohne irgendeinen Schmuck auf dem Kopf," berichtet der Mercure de France vom 15. März 1734. „Sie hatte nichts an wie ein Korsett und ein Röckchen von Musselin, das nach dem Vorbild einer griechischen Statue drapiert war." Dieser Versuch blieb so vereinzelt, wie der der Neuberin in Leipzig. Es dauerte noch Jahre, bis zwei Pariser Schauspielerinnen aufs neue wagten, das durch eine lange Tradition geheiligte Bühnenkostüm zu reformieren. Diese beiden Damen waren die Tragödin Mlle. Clairon und die Sängerin der komischen Oper Mme. Favart. Das



Mme. Saint Huberti als Iphigenie
Aus Costumes et Annales des Grands théatres de Paris. 1787



Mrs. Siddons in the Grecian Daughter. 1788.
Kupferstich von Caldwall nach dem Bilde von Hamilton

Verdienst der Clairon und des mit ihr verbündeten und zusammenspielenden Lekain ist sehr übertrieben worden. Sie selbst hat in ihren Memoiren dafür gesorgt, daß es nicht zu gering eingeschätzt werde. Wie sie über die Richtigkeit des Kostüms dachte, sagt sie in diesen Erinnerungen, die sie verfaßte, als ihre Erfolge schon lange der Vergangenheit angehörten. „Das Kostüm genau zu befolgen, geht nicht an," bemerkt sie, „das würde unanständig und ärmlich sein. Draperien nach der Antike zeichnen und verraten viel zu sehr das Nackte, sie passen nur für Statuen oder für Bilder. Aber indem man hinzutut, was ihnen fehlt, kann man die Schnitte beibehalten, um wenigstens die Absicht anzudeuten und der Pracht oder der Einfachheit der Zeiten und des Ortes folgen. Ich wünsche vor allem, daß man mit Sorgfalt allen Putz vermeide und die Moden des Augenblicks . . . Man muß die Kleider hauptsächlich der Persönlichkeit anpassen, Alter, Strenge und Schmerz weisen alles zurück, was die Jugend, der Wunsch zu gefallen und die Ruhe der Seele erlauben. Hermione mit Blumen würde lächerlich sein." Wie eine Reform aussehen muß, bei der man hinzutun darf, was einem historischen Kostüm im Auge des modernen Beschauers fehlt, kann man sich vorstellen. Wie wenig sich aller Wahrscheinlichkeit nach ihre Versuche auch vom Zeitkostüm entfernt haben mögen, sicher ist, daß sie einen großen Erfolg damit hatte. So trat sie als Elektra in einer Tragödie von Crébillon in einfachem schwarzen Kleid ohne den großen Reifrock auf, Ketten an den Armen, mit unfrisiertem Haar und ungeschminkt. In erster Linie scheint sie auf den Aufputz verzichtet zu haben, der damals eine große Rolle spielte, darauf deutet eine Rechnung der Schneider La Rauzà & Villeroy, die bei einem Kostüm der Clairon als Iphigenie nur 15 Ellen weiße und 6 Ellen blaue Seide in Ansatz bringen und nichts für Besatz oder Stickerei, die in jenen Jahren gewöhnlich weit mehr zu kosten pflegten als die Stoffe. Sie richtete ihr Augenmerk aber nicht nur auf das klassische Kostüm, sondern war entschieden bestrebt, auch anderen Rollen ihres Repertoires eine gewisse Lokalfarbe mitzuteilen. Am meisten bekannt wurde in dieser Beziehung die Erstaufführung von Voltaires Orphelin de la Chine am 20. August 1755. Die Clairon als Idamé und Lekain als Dschingis Khan versuchten sich echt chinesisch anzuziehen und erfreuten sich dabei der Unterstützung Voltaires, der auf



Mlle. Fleury als Ophelia in Hamlet
Aus Costumes et Annales des Grands théatres de Paris. 1787

sein Autorenhonorar verzichtete, um den Schauspielern pekuniär behilflich zu sein. Dieser Versuch machte Aufsehen. Zum erstenmal, schreibt Grimm in seiner berühmten Korrespondenz, erschienen unsere Schauspielerinnen ohne Reifrock auf der Bühne. Die Künstlerin war jedenfalls außerordentlich stolz auf ihr Wirken und glaubte eine neue Epoche des Kostüms begonnen zu haben. Als Marmontel sie einmal zu einem Erfolg beglückwünschte, rief sie aus: „Sehen Sie nicht, daß er mich ruiniert, meine ganze reiche Theatergarderobe ist von diesem Augenblick an veraltet, ich büße gegen 10 000 Taler an meinen Kleidern ein, aber das Opfer ist vollzogen." Sie überschätzte ihren Einfluß, denn wenn man z. B. die Bühnenkostüme mustert, die im Laufe der siebziger und achtziger Jahre in der Galerie des Modes erschienen, unter anderen eins zu Idamé, entworfen von Sarrazin, so muß man gestehen, daß sie auch nicht den leisesten Fortschritt in Hinsicht auf Echtheit zeigen. Im Gegenteil, sie hängen alle auf das genaueste mit der Tradition zusammen. Ihre Zeitgenossen allerdings haben sie beinahe überschwänglich gepriesen. Diderot schreibt in seinem Traktat von der dramatischen Poesie: „Eine mutige Schauspielerin hat sich des Reifrocks entledigt, und niemand fand es übel. Sie wird weitergehen, ich stehe dafür, ach wenn sie eines Tages wagen würde, sich auf der Bühne mit dem ganzen Adel und der Einfachheit der Kleidung zu zeigen, den ihre Rollen fordern . . . Die Natur, die Natur, man widersteht ihr nicht, man muß sie verjagen oder ihr gehorchen." Nicht minder schmeichelhaft drücken sich d'Alembert und Noverre aus. Grimm war von ihrem Geschmack in Fragen der Toilette weniger befriedigt. Als sie 1770 als Amenaide auftrat, fand er ihren Anzug schlecht und in der Farbe falsch gewählt.



Mme. Vestris als Johanna von Neapel in der Tragödie von La Harpe
Aus Costumes et Annales des Grands théatres de Paris. 1788

Mme. Favart versuchte das Schäferkostüm zu reformieren, wozu mindestens ebensoviel Veranlassung vorlag wie für das tragische Kostüm. „Die Schäfer der französischen Bühne", hatte schon Addison im Spectator geschrieben, „sind ganz mit Stickereien bedeckt und auf einem Balle mehr an ihrem Platze wie unsere Tanzmeister." „Die Schauspieler der komischen Oper zerstören auch alle Illusion," bemerkt Nougaret in seiner Kunst des Theaters, „die niedrigsten Personen sind die einzigen, die in Kostüm dem Charakter ihrer

Rollen entsprechen. Die Colins (Liebhaberrollen der Schäfer) sind zu elegant gekleidet. Ihre Frisur als süßes Herrchen ist besonders unpassend, einen Vorwurf, den auch die Coiffüre der Schauspielerinnen verdient. Trägt eine einfache Bäuerin jemals sorgfältig gebrannte Locken, Pompons und Aigretten?" Unter der Bühnengarderobe der 1672 verstorbenen Madelaine Béjard findet sich ein Bäuerinnenkleid: Taille von Silberstoff, Rock von grüner Seide. Die Kostüminventare der Pariser Oper verzeichnen 1748: Bauernkleid von gelber Seide mit Blau besetzt, Anzug eines heroischen Schäfers von rosa Seide und 1767 Kostüm eines ägyptischen Schäfers von gelber Seide mit Mantel von Karmesin Seide, gefüttert mit Weiß und silbernem Taft. Das sind die Schäferkostüme, die Watteau so gern gemalt hat, oder in denen Mignard Madame Deshoulières porträtierte. Mme. Favart wagte es, mit dieser Tradition zu brechen. Ihre Verdienste in dieser Beziehung sind von ihrem Manne gewürdigt worden, dem wir das Wort geben wollen. Am 2. Dezember 1760 schrieb er an Graf Durazzo in Wien: „Wir bemühen uns, uns dem Kostüm anzupassen, soweit die französische Delikatesse es zuläßt. Die Engländer, die uns das Beispiel gegeben haben, beobachten es weit regelmäßiger als wir. Sie vernachlässigen nichts, um die theatralische Illusion vollständig zu machen. Bei ihnen wird man nicht grobe Bäuerinnen sehen mit Ohrgehängen für 2000 Taler, weißen Strümpfen mit gestickten Zwickeln, Schuhschnallen mit Diamanten und geputzt bis zum Wirbel. Ich wage zu behaupten, daß meine Frau die erste in Frankreich war, die den Mut hatte, sich so anzuziehen, wie man muß." In dem Nachruf, den er der von ihm zärtlich geliebten Frau widmete, sagt er: „Sie war die erste, die das Kostüm beobachtete, sie wagte die Reize der Erscheinung der Wahrheit des Charakters zu opfern. Vor ihr erschienen die Schauspielerinnen, welche Bäuerinnen darstellten, mit dem großen Reifrock, den Kopf mit Diamanten überladen und mit Handschuhen bis zum Ellenbogen. Als Bastienne legte sie ein Leinenkleid an, so wie die Bäuerinnen es tragen, frisierte die Haare glatt, tat ein goldenes Kreuz um den Hals, trug bloße Arme und Holzschuhe. In dem Lustspiel Die Sultaninnen sah man 1761 zum erstenmal die wirklichen Kleider türkischer Damen. Sie waren aus Konstantinopel, aus dortigen Stoffen verfertigt. Dieser



Mme. Trial als „Belle Arsène"
Aus Costumes et Annales des Grands théatres de Paris. 1788

Anzug war zugleich anständig und wollüstig. In dem Zwischenspiel der Chinesen erschien sie 1756 genau wie die anderen Darsteller auch nach chinesischer Mode gekleidet. Sie hatte sich die Kleider und die Zutaten aus China besorgt." Mme. Favart fand nach anfänglichem starken Widerstreben des Publikums Beifall und Nachahmung. Die Kleider, die sie 1761 aus der Türkei hatte kommen lassen, dienten der großen Oper für die Kostüme von Skanderbeg und wurden von der Clairon für die Rolle der Roxane in Bajazet kopiert. Ethnographische Richtigkeit war ein Gesichtspunkt, welcher der Clairon anscheinend sympathischer war als historische. Als sie 1757 ein Gastspiel in Marseille gab, schenkte ihr Mme. Guys, eine gebürtige Griechin, griechische Kleider, die sie aus ihrer Heimat mitgebracht hatte. Die Clairon legte sie sofort an, um Voltaires Zaire darin zu spielen.



Talma als Tribun Proculus in Voltaires Brutus. Nach einem alten Stich. 1789

Es bleibe dahingestellt, ob die Bäuerinnen, welche die liebenswürdige Mme. Favart auf der Bühne zu verkörpern hatte, wirklich in dem Sinne Bäuerinnen waren, daß sie nur in echten Kostümen dargestellt werden konnten, gewiß ist, daß die Neuheit ihres Auftretens ihr Nachfolge sicherte. Der Bariton Caillot erzählte dem Komponisten Grétry, daß er, um den Blaise zu spielen, einen Bauern auf der Straße angehalten und ihm für den Abend seinen Anzug abgeborgt habe. So sei er zum erstenmal mit kahlem Kopf und staubigen Stiefeln auf der Bühne aufgetreten. Das französische Beispiel wirkte stärker als die ästhetischen Forderungen der Geschmacksprofessoren. Es wurde auch durch die Neuerung getragen, daß die Zuschauer in dieser Zeit von der Bühne verschwanden. Zum erstenmal geschah dies in Paris 1748 bei der Aufführung von Voltaires Semiramis. Diese Einrichtung zu einer dauernden zu machen, gelang aber erst 1759 dem Grafen de Lauraguais als Direktor der Comédie française. Dadurch, daß die Zuschauer im Saale und entfernt von der Bühne Distanz zu den Schauspielern gewannen, wurde auch ihr Gefühl für die Stilwidrigkeit des bisherigen unhistorischen Kostüms geweckt.

In Deutschland folgte man auch hierin dem französischen Beispiel. Ein Vierteljahrhundert nachdem die Neuber geglaubt hatte, Gottsched ad absurdum führen zu können, wurde in Leipzig ein neuer Versuch im historisch richtigen Kostüm gemacht. Die Kochsche Truppe gab am 6. Oktober 1766 Elias Schlegels Herrmann „im genauesten

Kostüm", wie der Aufführung nachgerühmt wurde. Wir wissen leider nicht, wie dies Kostüm ausgesehen haben mag; an gleich zu erwähnenden späteren Versuchen gemessen, muß man wohl glauben, daß es zopfig genug ausgefallen sein wird. Dasselbe patriotische Thema, von Ayrenhoff als Herrmann und Thusnelda behandelt, wurde in Wien



„Conversation espagnole". Beaumarchais: Figaros Hochzeit. Akt 2, Szene 4
Kupferstich von Beauvarlet nach Vanloo

ebenfalls mit richtigen Kostümen gespielt. Man hatte dem Dichter die Einnahme von vier Aufführungen garantiert, um die Anzüge der zwei Hauptpersonen anfertigen zu lassen, aber schon die zweite Aufführung blieb bereits ganz leer, so gering war die Anziehungskraft, die richtige Kostüme ausübten. Immerhin war das Eis der Tradition gebrochen, die Frage gelangte nicht wieder zur Ruhe. Wie sehr das Publikum mit der Forderung

vertraut wurde, beweisen die gedruckten Zettel, die der Unternehmer Marchant in Frankfurt a. M. vor seinen Vorstellungen 1771 verteilen ließ, in denen er bekanntmachte, daß der Direkteur keine Kosten gescheut habe, um die Kostüme genau nach Art der Handlung anfertigen zu lassen. Lessing hatte schon 1767 bei der Kritik von Chronegks Olint und Sophronia hervorgehoben, daß der sorgsame Schauspieler in seiner Tracht das Kostüm vom Scheitel bis zur Zehe genau zu beobachten gesucht habe. Übrigens die einzige Stelle, in der die hamburgische Dramaturgie sich zu einer Bemerkung über das Kostüm herabläßt. Lessing selbst hatte eine neue Art von Kostümstücken auf der damaligen Bühne eingeführt. Seine Minna von Barnhelm machte die abgedankten Militärs populär und ließ viele Soldatenstücke ähnlicher Art entstehen. Stephanie, der Wiener Schauspieler, Brandes u. a. machten ihm die Äußerlichkeiten nach, so daß Karl Lessing im Leben seines Bruders schreibt: „Eine Theatergarderobe glich einer Montierungskammer, und in der Stadt, wo keine Besatzung war, konnte manche Truppe ihre gangbarsten Stücke nicht aufführen.“ In Augsburg führte die Benutzung der Monturen zu einem großen Theaterskandal. Der Schauspieler Franke spielte am 23. Februar 1807 einen Offizier, wozu er sich die Uniform eines Leutnants des vierten Chevauxlegersregiments geliehen hatte. Während seiner Szene sprang ein Leutnant desselben Regiments, Graf Truchseß, auf und verlangte schreiend, daß er die Uniform ablegen solle, so daß der Schauspieler abtreten und der Vorhang fallen mußte.



La Torillière Vater als „Valet espagnol“ in dem Lustspiel Le Grondeur. Kupferstich von Gillot

Die siebziger Jahre haben dann in Deutschland zwei Ereignisse gebracht, die die Inszenierung aus dem gewohnten Geleise herausrissen, um dem Kostüm neue Bahnen anzuweisen, die aber, so jubelnd sie begrüßt wurden, schließlich nur wieder an Stelle einer alten und abgetanen Konvention eine neue setzten. Das erste dieser Ereignisse war die Aufführung von Goethes Götz von Berlichingen durch die Kochsche Truppe in Berlin am 12. April 1774. Man las auf dem Zettel: „Auch hat man alle erforderlichen Kosten auf die nötigen Dekorationen und neuen Kleider gewandt, die in den damaligen Zeiten üblich waren.“ Außerdem werden Götz, Adalbert von Weislingen, Hans von Selbitz, Sickingen als „Ritter im Harnisch“ bezeichnet. „Von dieser Aufführung an datiert die Einführung der charakteristischen Kostüme und Dekorationen“, bemerkt Eduard Devrient. Sieht man nun zu, wie diese den „damaligen Zeiten entsprechenden Kostüme“ ausgefallen sind, so sieht man, daß der Kupferstecher Meil, der sie entworfen hat und der seit 1786 alle Kostüme für die Oper zeichnete, sich einfach darauf beschränkte, eine



Brisart als Don Diego im Cid von Corneille. 1773
Kupferstich von Grignion

französische Bühnentradition aufzufrischen und sich durchaus nicht bemüßigt sah, etwa Kostümstudien über das Zeitalter anzustellen, in dem Götz lebte. Er übernahm einfach das auf der französischen Bühne sogenannte spanische Kostüm. Es bestand nur noch aus den Überresten einer Mode, die am Ende des 16. und am Anfang des 17. Jahrhunderts Europa beherrscht hatte und das von der Bühne, wie wir schon bei Gelegenheit des komischen Kostüms und bei der Musterung der Garderobe Molières beobachten konnten, nie ganz verschwunden war. Mehr oder weniger hispanisiert war es immer für die sogenannten Mantel- und Degenrollen, die von der spanischen Bühne herstammten, in Geltung geblieben, so daß Lessing 1781 in der Vorrede der zweiten Ausgabe vom Theater des Herrn Diderot ausruft: „Man habe es längst satt, einen alten Laffen im kurzen Mantel und einen jungen Gecken in bebänderten Hosen unter ein halb Dutzend alltäglicher Personen auf der Bühne herumtoben zu sehen." Die Mantelrollen fielen damals den komischen Alten zu. Man behielt bei dem aufgefrischten spanischen Kostüm für die Herren ein geschlossenes Wams und kurze Beinkleider bei, die beide in ganz unmöglicher Weise mit Puffen besetzt wurden. Im übrigen waren die Hauptcharakteristika desselben bei den Herren die Krause, bei den Damen der hohe Stehkragen, den wir Stuart-, die Franzosen Medicikragen nennen. Dieser Bestandteil einer vergangenen Mode wurde nach den Bedürfnissen der Zeitmode zugeschnitten und aufgefrischt, als 1749 in Paris l'Amour castillan über die Bretter ging. Dabei feierte das pseudospanische Kostüm einen großen Triumph und stellte von da an im 18. Jahrhundert den Einschuß

Romantik dar, der dem Rokoko und dem Zopf beigemischt war. Lancret, Pater, Pesne, Trinquesse, die van Loo haben mit der gleichen Vorliebe die Träger ihrer Ideen in dies halb alt-, halb neumodische Kostüm gekleidet, wie Tiepolo, der es sogar benutzt, um die Zeiten der hohenstaufischen Kaiser darin darzustellen. In Frankreich kam um eben diese Zeit



Kostüm der Mme. de Lenoncourt im Drama: Die Schlacht bei Ivry
Aufgeführt in Lyon 1774. Entwurf von P. N. Sarrazin. Kupferstich von Dupin nach Desrais
Aus der Galerie des Modes

wie in Deutschland die pseudospanische Tracht erneut in Mode, als der Regierungsantritt Ludwigs XVI. den ersten Bourbonen Heinrich IV. populär machte und alles beliebt war, was mit ihm in Zusammenhang gebracht werden konnte. Die vielen Theaterstücke, die sich in dieser Zeit mit den Abenteuern des galanten Herrschers befaßten, brachten auch das spanische Kostüm neu in Schwung. Man hat sich merkwürdigerweise nicht darum bemüht, den König auf der Pariser Bühne so darzustellen, wie er wirklich aussah, was

ja an der Hand gemalter oder gestochener Bildnisse nicht gerade schwer gewesen sein würde, sondern sich mit einem Phantasiebilde begnügt. Eine Zeitlang wurde das Phantasiekostüm so beliebt, daß die Brüder Ludwigs XVI. daran dachten, es als Nationaltracht einzuführen und König Gustav III. von Schweden es seiner schwedischen Nationaltracht zugrunde legte. Die Schwester König Ludwigs XVI., Mme. Elisabeth, ließ sich von Guiard in diesem Kostüm malen. Greuze porträtierte Herrn Randon de Boisset darin, der Schneider Sarazin komponierte ganze Reihen von Bühnenkostümen nach diesem



„The Devil to pay in Heaven" auf der Schmiere. Kupferstich von Hogarth. 1738

Typus. Als Ducis Hamlet zur Aufführung kam, wollte der Direktor Garnerey die Schauspieler altdänisch anziehen und schrieb deswegen nach Hamburg und Kopenhagen, schließlich kam doch nur wieder das spanische Kostüm dabei heraus. In den achtziger Jahren erhielt es einen neuen Anstoß durch die Hochzeit des Figaro, die 1785 zum erstenmal aufgeführt wurde und von Beaumarchais mit genauen Angaben hinsichtlich des Kostüms begleitet worden war. Der Dichter hat die vierte Szene des zweiten Aktes sogar genau nach dem berühmten Bilde von Vanloo, la conversation espagnole, eingerichtet.

Dieses aus Spanien stammende, in Paris französierte Kostüm kam durch Götz von Berlichingen nun auch auf deutschen Bühnen als „altdeutsches Kostüm" in Mode. Der

Zug des Unechten, im schlimmen Sinne Theatermäßigen, der dem neuen Bühnenkostüm anhaftete, lag außer in der Verquickung alter und neuer Bestandteile verschiedener Moden auch noch darin, daß die Rüstung, die dieses altdeutsche Kostüm ergänzte, nicht dem Mittelalter angehörte, sondern den Pappenheimer Kürassieren des Dreißigjährigen Krieges abgesehen war. Götz von Berlichingen rief in Schauspiel und Oper eine Schar von Nachahmungen hervor, deren Beliebtheit zum guten Teil auf den neuen Kostümtypus



Mr. Woodwarde als feiner Gentleman in „Lethe"
Schabkunstblatt von Mc Ardell nach Hayman

zurückgeführt werden kann. „Die deutschen Ritterstücke waren eben neu," schreibt Goethe in Wilhelm Meister, „die geharnischten Ritter, die alten Burgen, die Treuherzigkeit, Rechtlichkeit und Redlichkeit, besonders aber die Unabhängigkeit der handelnden Personen wurden mit großem Beifalle aufgenommen. Jeder Schauspieler sah nun, wie er bald in Helm und Harnisch, jede Schauspielerin, wie sie mit einem großen stehenden Kragen ihre Deutschheit vor dem Publikum produzieren werde." Das Kostüm wurde in Deutschland bald so beliebt wie in Frankreich. Fügers Miniaturen zeigen, wie die Damen der öster-

reichischen Aristokratie sich darin gefielen. Der Großherzog Leopold von Toskana ließ sich und seine ganze vielköpfige Familie von Zoffani in diesem Theaterkostüm porträtieren. Alle Bühnen sahen sich genötigt, es einzuführen, was manchen Bühnenleitern unangenehm genug war. Freiherr von Dalberg, der in Mannheim 1785 den Götz ebenfalls mit neuen Kleidungen und Rüstungen gegeben hatte und trotz Schillers Widerspruch schon 1782 die Räuber hatte in altdeutschem Kostüm spielen lassen, beklagte sich 1790 in



Garrick als Hamlet. Akt 1, Szene 4
Schabkunstblatt von Mc Ardell nach Wilson. 1754

einem Promemoria an den Kurfürsten darüber, daß auf einmal in Deutschland eine Gattung Schauspiele aufkäme, welche, aus der vaterländischen Geschichte entnommen, einen opernmäßigen Aufwand von Garderobe, Dekoration und Komparserie erfordere.

Das zweite Bühnenereignis war das Auftreten von Charlotte Brandes als Ariadne in dem gleichnamigen Duodrama Bendas in Gotha am 27. Januar 1775. „Es tat durch die völlig antike Kleidung außerordentliche Wirkung", schreibt Schmid in der Chronologie und die Berliner Ephemeriden der Literatur und des Theaters wissen 1786 der Künstlerin nachzurühmen, daß sie „die erste Schauspielerin war, welche die einfache

altgriechische Kleidung wählte und auf der Bühne einführte." Die Gothaer gelehrten Zeitungen aus dem gleichen Jahre schreiben, daß die Ungezwungenheit dieser Tracht zugleich für die Leichtigkeit und Freiheit der Aktion vorteilhaft gefunden wurde. Der Herzog von Gotha soll die Kostüme selbst bestimmt haben. Der Anzug der Ariadne war von weißem Atlas, der Mantel von rotem, „vollkommen im altgriechischen Geschmack nach Winkelmann verfertigt". Der Kopfputz von einer antiken Gemme der Ariadne genommen. Frau Koch als Alzeste, Frau Seyler als Merope, Karoline Döbbelin als Ariadne folgten dem Beispiel ihrer Kollegin Brandes. Sieht man sich diese Rollen-



Garrick als König Lear. Akt 3, Szene 1. Schabkunstblatt von Mac Ardell nach R. Wilson. 1761

kostüme in den Kupfern der Theateralmanache jener Zeit an, so wird man vergeblich den „nach Winkelmann verfertigten altgriechischen Geschmack" suchen. Zwar war das Klassische damals die große Mode des Tages, aber heute haben wir Mühe, das, was die Zopfzeit antik fand, vom Rokoko zu unterscheiden. Die Damen haben weder das Schnürleib noch den runden Reifrock, noch die Stöckelschuhe, nicht einmal den Puder weggelassen. Das Antike liegt nur in geringfügigen Details des Ausputzes und der Garnierung. Auch die Frisur ist die hohe der Zeitmode. Wenn antikisierende Stücke auf Liebhaberbühnen von Geschmack aufgeführt wurden, so konnte es auch in dieser Zeit vorkommen, daß die Schauspieler wirklich echt gekleidet waren, das beweisen die Bilder Goethes als Orest und der Korona Schröter als Iphigenie, gemalt von Kraus 1779,

im allgemeinen aber blieb es im Zopfgeschmack: à l'antique. Als Elise Bürger 1802 in Weimar als Ariadne auftrat, hatte sie, wie August Goethe seinem Vater schreibt, „ihren Rock weit über die Knie aufgesteckt und hinten eine lange Schleppe dran, welches nicht schön aussahe". Bei aller Gleichgültigkeit, die Goethe in Fragen des Bühnenkostüms bewies, hat er dem Antiken wenigstens so viel Interesse zugewandt, daß es ganz echt ausfiel, ließ er doch sogar Stücke, aus antiken Autoren übersetzt, in Masken aufführen. Das antike Kostüm der Weimarer Bühne erscheint auf einem Kupfer in Bertuchs Journal des Luxus und der Moden 1802, das die Rollenkostüme zu Schlegels Jon bringt.



Garrick und Mrs. Cibber als Jaffier und Belvidera in Venice preserved
Schabkunstblatt von Mc Ardell nach Zoffany. 1764

Die beiden neuen Typen des Bühnenkostüms, von denen das spanische mehr im Schnitt des männlichen Anzugs, das sogenannte antike mehr im Ausputz des weiblichen zur Geltung kam, haben den Kleidervorrat der Bühnen vermehrt, ohne ihn gerade zu verbessern. Ihre Erfindung und Einführung spricht nur dafür, daß die einmal laut gewordene Forderung nach Echtheit nicht mehr zum Schweigen zu bringen war und Konzessionen verlangte. Am wenigsten ist im 18. Jahrhundert die englische Bühne von diesen Fragen berührt worden, sie hatte sich seit der Restauration der Stuarts ganz nach französischem Muster geformt und ist von diesem nicht abgewichen, auch als die großen Tragöden Garrick, Kemble, Mrs. Siddons u. a. eine Glanzepoche der englischen

Schauspielkunst heraufführten. Sie waren alle gegen das Kostüm mehr oder weniger gleichgültig. Reformversuche, wie sie auf der deutschen und französischen Bühne dieser Zeit gemacht wurden, sind von der englischen nicht unternommen worden. Garrick hat auf ein historisch richtig beobachtetes Kostüm gar keinen Wert gelegt, er suchte die Bedeutung des Kostüms in einer ganz anderen Richtung. Ihm war das Charakteristische wichtiger als die Lokalfarbe, die ein historisch oder ethnologisch echtes Kostüm hätte gewähren können. So spielte er z. B. Shakespeare in dem damaligen französischen Gesellschaftsanzug, dem habit habillé, aber er versuchte, ihn mit dem Charakter, den er darstellte,



Garrick und Miß Bellamy als Romeo und Julia. 1765. Kupferstich von Ravenet nach Wilson

in Einklang zu setzen. Er wählte für Hamlet schwarze Kleider, für Lear einen Überwurf, der mit Hermelin besetzt war, sein Anzug als Macbeth war himmelblau und scharlachrot, besetzt mit goldenen Tressen, Richard III., in welcher Rolle er 1741 debütierte, gab er im Federhut mit riesigem Federbusch. Als er 1758 einen Griechen der alten Welt darzustellen hatte (Agis), legte er dazu die Kleider eines modernen venezianischen Gondoliers an, weil diese damals vielfach aus Griechenland stammten. Seinen Zeitgenossen tat er damit jedenfalls genug, denn Jefferys sagt über ihn in der Vorrede seiner 1757 in London erschienenen Kostümsammlung: „Was die Bühnenkostüme betrifft, so ist es nur nötig zu bemerken, daß sie sowohl elegant als charakteristisch sind und außer manchen anderen Verbesserungen von größerer Wichtigkeit, für welche das Publikum dem Genius und dem Urteil des gegenwärtigen Leiters unseres ersten Theaters (Garrick in Drurylane)



Mrs. Pritchard als Hermione im Wintermärchen. Akt 5, Szene 3
Kupferstich von Aliamet nach Pine. 1765

zu Dank verpflichtet ist, auch Voltaires Orphelin de la Chine zeigen, der zum erstenmal in chinesischen Kleidern gespielt wurde. Die Kleider sind nicht mehr die lächerlichen und unzusammenhängenden Mischungen fremder und alter Moden, die früher unsere



Mrs. Yates als Medea. 1771. Schabkunstblatt von Dickinson nach Pine

Tragödien schändeten, indem sie einen römischen General in einer großen Perücke und den Souverän einer östlichen Nation in Pumphosen zeigten." Diese Anerkennung bezieht sich wohl darauf, daß die Mehrzahl seiner Bilder Garrick mit seinen eigenen Haaren

darstellen und nicht in Perücke. Als bedeutendster Schauspieler seiner Zeit und Prinzipal der angesehensten Bühne übte Garrick seinen Einfluß auch in dieser Beziehung aus. Mrs. Pritchard stand als Lady Macbeth im vollen Putz der Modedame mit Reifrock und hoher Frisur neben ihm. Die Hexen waren 1748 noch in weiße spitzenbesetzte



Mr. Reddish als Posthumus. 1771. Schabkunstblatt von Val. Green nach Pine

Seide gekleidet und gepudert. Mrs. Barry trug als Rosalinde in Was Ihr wollt das Zeitkostüm eleganter junger Herren, aber dem fremden Lande zuliebe, in das der Dichter sein Stück verlegt, ganz mit Pelz besetzt und ein Barett auf dem Kopfe wie die gefürchteten Panduren Maria Theresias. Darum konnte Sheridan für sein Theater in Dublin auch ein Hofkleid der Prinzessin von Wales für die tragischen Heldinnen erwerben.

Die erste, die den großen Reifrock auf der englischen Bühne abzulegen wagte, war Mrs. Bellamy, die als Cleone in der Tragödie von Dodsley ohne denselben erschien. Der Besatz mit Pelz war ein Mittel, um im Anzug dem Charakter wilder Völker Rechnung zu tragen, eine Feinheit, die zu der Kostümreform Lekains gehört haben soll. Powell als Cyrus trug die Zeitmode mit Kniehosen und Schuhen, aber den Rock mit Pelz verbrämt und ein Barett von Leopardenfell. Der Maler Reynolds sah Spranger, Barry den Othello in scharlachrotem Anzug ganz mit Gold gestickt spielen. Kemble gab



Mr. Powell und Mr. Bensley als König Johann und Hubert. 1771
Schabkunstblatt von Val. Green nach Mortimer

1783 den Hamlet im Habit habillé von schwarzem Samt mit dem breiten Band des Hosenbandordens und gepuderten Haaren. Der Tragöde Macklin, der in dem Bestreben, das Kostüm den Rollen entsprechend zu charakterisieren, in die Fußtapfen Garricks trat, spielte den Shylock (den er zum erstenmal als tragische Rolle auffaßte) nach Lichtenbergs Beschreibung in langem schwarzen Kaftan und langen weiten Beinkleidern; er war auch der erste, der 1773 im Coventgardentheater Macbeth in schottischem Tartan gab. Damit schuf er eine Tradition, die bis Charles Keene in Geltung blieb. Zu welchen Absurditäten diese Art von Charakteristik führen kann, zeigt das Beispiel der Mrs. Bellamy, welche Lady Macbeth in Schwarz zu spielen pflegte, nachdem ihr aber jemand sagte, der Geist derselben ginge allnächtlich in weißen Kleidern im Schlosse Dunsinan um, die Rolle hinfort auch in Weiß gab.

Die Garrickſche Tradition hat ſich auch in Deutſchland geltend gemacht. Friedrich Ludwig Schröder trug als König Lear einen echt chineſiſchen Schlafrock von ſchwarzer Farbe, der mit großen Drachen beſtickt war. Auguſt Lewald ſah dieſes merkwürdige Garderobenſtück noch Jahrzehnte nach des Künſtlers Tode im Hamburger Theater, wo man es als Sehenswürdigkeit zeigte. Der berühmte Eckhoff ſpielte den däniſchen König Canut († 1035) in dem Trauerſpiel von Elias Schlegel in franzöſiſchem galonierten Staatskleid mit Ordensſtern und Band, Knotenperücke, Federhut, Samthoſen, Schnallen-



Mr. Thomas King und Mrs. Baddely als Lord Ogilby und Fanny in der Heimlichen Vermählung 1772. Schabkunſtblatt von Earlom nach Zoffany

ſchuhen, Degen und Krückſtock, weil ſo die Könige des 18. Jahrhunderts ſich in der Öffentlichkeit zeigten. Fleck in Berlin ſpielte 1790 den General Othello in moderner Generalsuniform mit Stern und Ordensband. In Gotha und in Mannheim trat Romeo in Oberrock, rundem Hut und Hirſchfänger auf. Karl Theophil Döbbelin gab Richard III. in moderner Kleidung mit antikem Kopfe, den ein Diadem krönte.

Die überlieferten Formen der franzöſiſchen Bühne, die mehreren Generationen völlig vertraut geworden waren, hatten in der Trägheit und Bequemlichkeit der Koſtümzeichner, der Schneider und der Schauſpieler eine ſo feſte Stütze, daß ſie nur langſam der neuen Einſicht wichen und eigentlich alle zehn Jahre eine neue Reform nötig gemacht hätten.

Am nötigsten war es, diese Reform immer wieder in Frankreich vorzunehmen, wo die Errungenschaften der Damen Sallé und Clairon längst wieder beiseite gelegt worden waren. In diesen Dingen muß man wohl den Geist des Widerspruchs berücksichtigen, der die Rivalin beinahe automatisch veranlaßt, das Gegenteil von dem zu tun, was die Kollegin etwa Neues angeregt hat und z. B. Mlle. Dumesnil nur um so zäher an dem hergebrachten Kostüm festhalten ließ. Es bildeten sich zwei Strömungen auf der französischen Bühne, die eine war für das Hergebrachte, vielleicht aus keinem andern Grunde,



Garrick und Mrs. Pritchard in Macbeth. Akt 2, Szene 3
Schabkunstblatt von Val. Green nach Zoffany. 1776

als weil es der Mode entsprach, kleidsam und prächtig zugleich war. Zu dieser Partei gehörten in Paris die Damen Raucourt, Vestris, Sainval u. a. Sie waren vollkommen damit einverstanden, daß sich eine Gewohnheit herausgebildet hatte, die die verschiedenen Rollen in Kategorien abteilte und für jede derselben ein Kostüm in Bereitschaft hielt, welches eine lange Gewohnheit sanktioniert hatte. Ein französischer Ritter, sagt Bapst, wurde unweigerlich in einem Federbarett gespielt und in einer gelben Tunika, die schwarz eingefaßt und mit Sonnen oder Palmen verziert war. Stellte dieser Ritter einen Prinzen vor, so bekam er Stiefel von Büffelleder, Philoktetes rangierte in diese Abteilung und wurde mit einem Helm mit roten Federn und einem goldgestickten Küraß von Samt gespielt. Zu der anderen Partei, die für den Fortschritt war, schworen u. a. die Schau-

spieler Brizard, Préville, Larive, von den Autoren Diderot und Marmontel. Diderot hatte etwa die Ideen Garricks im Sinn, als er schrieb: „Die Komödie will im Negligé (d. h. im Haus- oder Straßenanzug im Gegensatz zum Habit habillé, dem Gesellschaftskleid) gespielt sein. Man braucht auf der Bühne weder geputzter noch vernachlässigter zu erscheinen als in seinem Hause. Schöne einfache Draperien von strenger Farbe, das ist es, was man braucht und nicht all euer Glitzerzeug und all die Stickerei." In diesem Sinne ließ man z. B. 1760 in einem Stück von Saurin Kammerjungfern so auftreten, wie sie in Wirklichkeit in guten Pariser Häusern aussahen, und Dufresnoy erschien 1762 als Gustav von Schweden in dem Stück von Piron in der einfachen Uniform, wie sie Karl XII. getragen hatte. Die Neueinstudierung der Baronschen Andrienne, die 1764 erfolgte, wurde in modern griechischen Kleidern gespielt, wenn der Schauplatz des Stückes auch im alten Griechenland war. Der Schauspieler Larive, der zu den Fortschrittsleuten gehörte, hat in seinem Lehrgang der Deklamation, der 1810 erschien, erzählt, wie es eigentlich um die so viel gerühmte Reform der Clairon beschaffen war. „Mlle. Clairon und Lekain", schreibt er, „waren die ersten, welche das alte Herkommen beiseite setzten. Der große Reifrock und die Hüte verschwanden aus der Tragödie, und man sah endlich Trachten, aber wieweit waren sie noch von der Wahrheit entfernt. Dschingis Khan frisierte sich französisch mit gebrannten Locken und Puder, Zamor und Tankred mit rosa Schleifen. Die falschen Hüften wurden wieder eingeführt. Die Römerinnen zeigten sich in offenen gepuderten Haaren mit einem Kleid von weißer Seide, mit geschnürten Korsetts, falschen Hüften und Schärpen. Die Fransen kamen ohne Unterschied zur Anwendung. Ich war der erste, der als wahrer Römer zu erscheinen wagte; ich wagte zuerst, die großen Frisuren und den Puder wegzulassen, ich sage, ich wagte, denn eine so glückliche Veränderung begegnete lebhaftem Widerspruch. Ich wurde behandelt wie ein systematischer Neuerer, wie ein kühner Rebell. Ich mißfiel der Stadt und dem Hofe, jedermann war einverstanden, daß der erste Schritt zum Guten ein Meisterstück der Lächerlichkeit sei. Ein Intendant des Hofes machte mir Vorwürfe, es wäre unschicklich bei



Garrick als Richard III.
Aus Costumes et Annales des Grands théâtres de Paris. 1786

Hofe einen Römer ohne Puder vorzustellen. Ich ließ die falschen Hüften fort, und man fand, ich sehe aus wie eine Wespe. Ich legte zuerst Tuniken an, und man fand, ich gliche einem Mann im Hemde." Jedenfalls waren die Reformen, soweit sie sich auf die Initiative einzelner Persönlichkeiten beschränkten, nur dazu angetan, das Bühnenbild zu verschlechtern, statt es zu verbessern. Bis dahin war das Kostüm wohl weit davon entfernt gewesen, echt zu sein, aber es war doch wenigstens einheitlich stilisiert, nun wurde der



Mme. Sacco als Elfriede. Kupferstich von Kohl nach Tusch

Stil zerstört, ohne daß das, was man an seine Stelle gesetzt hätte, darum echter gewesen wäre. Im Gegenteil gab es nun einen Mischmasch, der damals mit Recht geschmacklos gefunden wurde. Larive und Mlle. Raucourt als Pygmalion und Galathea bieten ein Beispiel dafür. Er, der so stolz auf seine Kühnheit als Reformator ist, trägt einen griechischen Chiton und ein Himation, die Haare nach der Zeitmode frisiert und gepudert, sie hat einen runden Reifrock an und ein spitzgeschnürtes Korsett mit Rosengirlanden garniert. Grimm rügte dieses Durcheinander, als er 1782 über den Agis von Laignelot schrieb: „Larive

als Agis ließ zu wünschen, aber das neue Kostüm, das er gewählt hat, erschien uns malerisch und historisch, von sehr gutem Geschmack und wie gemacht für seine vornehme Erscheinung. Man wurde um so mehr davon betroffen, als das Kostüm der anderen Schauspieler vollkommen lächerlich war. Die einen griechisch gekleidet, die anderen römisch."

Das gleiche zwischen Beifall und Mißfallen schwankende Gefühl, mit dem die Neuerungen Larives begrüßt wurden, rief auch die Sängerin Mme. St. Huberty hervor,



Die Mausfalle. 1778. Brockmann als Hamlet, Mlle. Döbbelin als Ophelia, Brückner als König
Kupferstich von Berger nach Chodowiecki

die sich ebenfalls antik zu kleiden versuchte, und man muß sagen, mit weit größerer Kühnheit als die Clairon dreißig Jahre zuvor. Als Dido trug sie 1783 eine Tunika von Musselin und Sandalen, die über den bloßen Fuß geschnürt waren. Als thessalische Jägerin erschien sie in einer Tunika, die unterhalb des entblößten Busens befestigt war, die Beine völlig nackt, ihre Haare aufgelöst über die Schultern fallend. Es hing wirklich nicht von ihr ab, schreibt Le Vacher de Charnoix in seinen Studien über das Kostüm, wenn die griechische Kleidung nicht auf der Bühne eingeführt wurde. In der Tat aber: Kritik, Publikum und Intendanten waren gleicherweise dagegen eingenommen. Das Journal de Paris schrieb 1782 über ihr Auftreten als Rosette: „Ich weiß nicht, ob die



Mme. Brandes geb. Koch als Ariadne auf Naxos. 1781
Kupferstich von H. Sintzenich nach Graff



Fleck als Graf von Leicester in Maria Stuart. 1801
Kupferstich von Bolt

Gärtnerinnen der Umgebung von Athen auch ihre nackten Schenkel durch die Gaze ihres Rockes sehen ließen wie Mme. St. Huberty, aber ich weiß, daß diese Art von Wahrheit den Personen von Geschmack mißfallen hat." Am Tage nach dem sie als Thessalierin in dem oben beschriebenen Anzug aufgetreten war, verbot ihr der Minister eine Wiederholung, und der Intendant de la Ferté antwortete ihr 1786, als sie mit besonderen Ansprüchen wegen ihrer Kostüme als Penelope und als Alceste an die Intendanz herangetreten war: „Sie sollten doch fühlen, daß Sie gezwungen sind, sich der Regel zu unterwerfen und das Kostüm anzunehmen, das man Ihnen gibt. Hätte jeder das Recht, nach seinem Geschmack Änderungen zu treffen, welche Unordnung würde daraus hervorgehen und welch unnütze Ausgaben." Bei diesem Punkt hatte der bekannte Zeichner und Stecher Moreau le jeune die Intendanz zu packen gesucht. Moreau war ein Anhänger des antiken Geschmacks und in Kostümfragen der Berater von Mme. St. Huberty. Er reichte dem Minister Amelot, dem die Oper unterstand, 1781 eine Denkschrift ein, in der er ausführte, daß man doch gut tun würde, die Künstler mehr als bisher für die Entwürfe der Kostüme heranzuziehen. Die wahren Künstler, bemerkt er, würden z. B. den Gebrauch der Handschuhe verbannen, das allein wäre schon eine bedeutende Ersparnis. Sie würden nicht leiden, daß die Kleider der unterirdischen Gottheiten und der Dämonen mit Pailletten gestickt oder mit Gold- und Silbertressen besetzt würden, sie würden sich hüten, Jupiter und Apollo in den reichen römischen Habit zu kleiden mit diamantenbesetzten Helmen. Es wäre zu lang, schließt er, auf alle Details einzugehen, in welche die Künstler zugleich Geschmack bringen und in denen sie Ersparnisse erzielen würden. Selbst dieser Appell fruchtete nichts, er blieb sogar ohne Antwort, und erst Adolphe Jullien hat ihn gerade hundert Jahre später aus den Akten ausgegraben.



Mme. Scholtz als Medea. 1783
Kupferstich von Berger

Die immer aufs neue wiederholten Versuche, das stilisierte Kostüm auf der Bühne durch das historisch richtige zu ersetzen, sprechen aber doch dafür, daß die Stimmung unter Schauspielern und Publikum für die Neuerung gewesen sein muß. Ohnehin zielte der Geschmack der Zeit auf das antik Klassische als auf das alleinige Vorbild des Schönen und Wahren. Davids trockene und posierte Bilder aus der Römergeschichte, die in den Jahren kurz vor der Revolution in Paris ausgestellt wurden, riefen Stürme der Begeisterung hervor, und wenn man auch die Neuerungen der St. Huberty nicht billigen wollte, David gestattete man doch, 1786 der Mlle. Maillard als Medea

ein Kostüm zu entwerfen. Schließlich drängte die Stimmung der Zeit den Zögernden und Widerwilligen die Reform auf. Als die Stunde gekommen war, erschien auch der rechte Mann, um sie durchzuführen. Es war Talma, seit 1787 Mitglied der Comédie Française, der 1789 in Voltaires Brutus als Tribun Proculus in einem ganz echten römischen Kostüm auftrat, das David für ihn entworfen hatte. Man erzählt die ergötzlichsten Anekdoten über die Bestürzung der Schauspieler bei seinem Anblick. Luise



Iffland als Graf von Savern in dem Trauerspiel Fridolin. Akt 3, Szene 2. Kupferstich von Hendschel



Iffland als König Lear. Akt 4, Szene 9 Kupferstich von Hendschel

Contat rief: „Wie häßlich Talma ist, sieht er nicht aus wie eine antike Statue", und zwischen ihm und Mme. Vestris, die mit ihm zusammenspielte, entwickelte sich folgender Dialog:

„Sie haben ja bloße Arme!"
„Wie die Römer."
„Aber Sie haben ja keine Hosen an?"
„Die Römer trugen keine."
„Schwein!"

Erst damit war das Eis gebrochen. Jahrzehnte später sagte der berühmte Schauspieler zu dem jugendlichen Victor Hugo: „Die Wahrheit ist es, die ich mein Leben lang gesucht habe, ich habe sie auch in das Kostüm gelegt, denn ich spielte Marius mit nackten

Beinen." Der große Erfolg seiner schauspielerischen Leistung und die Stimmung der Zeit, die alles Revolutionäre begünstigte, halfen auch auf dem Gebiet des Kostüms die Ideen Talmas zur Geltung zu bringen. Als er am 30. Mai 1791 als Titus im eigenen Haar aufgetreten war, frisiert nach dem Vorbild einer antiken Büste, gefiel er so, daß der Tituskopf die große Mode des Tages wurde und die Frisur den Namen bis auf den heutigen Tag behalten hat. Talma machte regelrechte Studien an Denkmälern und Stichen und verkehrte intim in den Kreisen Davids und der jungen Künstler, die von Berufs wegen im römischen Altertum zu Hause sein mußten. „Ich wurde selbst zum Maler auf meine Manier," berichtet er, „ich hatte viele Hindernisse und Vorurteile zu überwinden, weniger von seiten des Publikums als der Schauspieler, aber endlich krönte der Erfolg meine Bemühungen, und ohne zu fürchten, daß man mich der Überhebung zeihen wird, kann ich sagen, daß mein Beispiel einen großen Einfluß auf alle Theater Europas ausgeübt hat. Für Lekain wären die Schwierigkeiten noch unübersteiglich gewesen, der Augenblick war noch nicht gekommen. Hätte er bloße Arme wagen dürfen? die antike Beschuhung, die Haare ohne Puder, die langen Draperien, die Kleider von Leinwand? Hätte er wohl wagen dürfen, die Konvenienzen seiner Zeit so zu stören? Dieser strenge Stil würde damals für eine unsaubere und wenig anständige Toilette gegolten haben." Talma zog die anderen nach, ob sie wollten oder nicht, nur seinen Rivalen Lafont hat er nicht bekehrt. Aber man darf nicht glauben, daß der Erfolg, den er auf diesem Gebiete erzielte, schnell eingetreten wäre, im Gegenteil, die Routine wird nirgend schwerer auszurotten sein als im Theater und in der Bureaukratie. Vor allem hielten die Damen an den überkommenen Kostümen fest. Mme. Vestris hat die großen heroischen Rollen des französischen Repertoires noch lange nach der Revolution im Reifrock und dem ganzen Putz einer längst überholten Mode gespielt. Erst als die Mode Talma zu Hilfe kam und den Damen die Reifröcke wegnahm, um sie in „Chemises" zu hüllen, drang das antike Kostüm auch auf der Bühne auf der ganzen Linie durch. Nicht zum Wohlgefallen der Kritik übrigens. Noch im Brumaire des Jahres VI beklagte der berühmte Gastronom Grimod de la Reynière in seinen Theaterkritiken, daß die Neuerungen



Porzia im Kaufmann von Venedig
Schauspielhaus in Berlin unter Ifflands Direktion. 1812

im Kostüm den theatralischen Vorstellungen Glanz, Pracht, Würde und Anstand geraubt hätten. Gerade solche Stimmen beweisen, wieviel Mühe sich die Schauspieler gaben, den Forderungen ihrer Zeit nach Echtheit und Stimmungsgehalt im Kostüm entgegenzukommen. Man hat auch, wenn man die Zeitgenossen hört, den Eindruck, daß es gelungen sein muß, den Zuschauern den Eindruck des historisch Richtigen beizubringen, wenigstens rühmt Millin den damaligen Aufführungen nach, daß das Kostüm mit einer



Frau Bethmann als Lady Macbeth
Schauspielhaus in Berlin unter Ifflands Direktion. Radierung von Henschel

Strenge befolgt worden sei, die des Lobes würdig wäre. Lemerciers Agamemnon, de la Harpes Virginia und Chéniers Grecques nennt er unter den klassischen, Chéniers Heinrich VIII., Ducis' Macbeth und Othello unter den mittelalterlichen Stücken, die in dieser Hinsicht glücklich aufgefallen seien. Eigentümlich muß es nur während der Schreckenszeit gewirkt haben, wenn Römer, Griechen und Ritter, Herren und Damen, Haupt- und Nebenrollen, die heidnischen Götter samt Dämonen und Nymphen die dreifarbige Kokarde an ihrem Anzug trugen. Aber schließlich, was tut man nicht, um seinen Kopf zu behalten. Als in der Kaiserzeit die Architekten Percier und Fontaine in Paris alles auf streng römischen Fuß einrichteten, kopierte man die

Bühnenkleider nach antiken Basreliefs, was Lady Morgan in ihren Erinnerungen rühmend hervorhebt.

Das französische Beispiel blieb nicht ohne Rückwirkung auf die deutsche Bühne. Von dem Berliner Nationaltheater heißt es, daß unter den Direktionen von Ramler und des Geheimrats von Warsing für den äußeren Glanz der Bühne mehr geschah als je zuvor. Kostbare Kleider, sagt J. V. Teichmann, wurden im Übermaß angeschafft und nach



Maria Stuart
Schauspielhaus in Berlin unter Ifflands Direktion. 1812

kurzem Gebrauch beiseite gelegt, um neuen Platz zu machen. Ein Prinzip kam erst zur Geltung, seit Iffland die Direktion übernommen hatte. Er war ein Schüler von Eckhoff und hatte lange in Mannheim gewirkt, dessen Theater unter Dalberg vielleicht das erste in Deutschland war. Freiherr von Dalberg legte großen Wert auf das Kostüm und scheint sich zu den Ideen Garricks über das Passende bekannt zu haben. Er schrieb — wir zitieren nach Anton Pichler — mehrere Aufsätze über den anständigen Anzug und das Kostüm, welches ein wesentliches Studium des Schauspielers sein müsse, und rügte

u. a. an Boeck: Das rosafarbene Band um des Räubers Moor zu kleinen, runden Hut; die blaue Schärpe zu dem Hirschfänger im „Ehescheuen"; der weiße Hut mit Brillanten in der „Jagd" als König; ferner an Beck, daß in „Miß Obre" derselbe als eleganter Liebhaber (kein Geck) zu auffallend in blauen Strümpfen, roten Hosen, weißer Weste und blauem Frack gekleidet ging, daß in „Fiesko" der kurze Mantel des Verrina (Iffland) eine üble Wirkung tat, und die Scheide des Schwertes dieses einfachen Republikaners auch nicht hätte mit Steinen besetzt sein sollen; daß Fiesko (Boeck) von Anfang bis zu Ende sein Ballkleid anbehielt, und man wünschte am Ende des vierten Aktes, daß er Stiefel und einen Harnisch anhabe. In den „Räubern", die im altdeutschen Kostüm gegeben wurden, trug Iffland „eine blaue Atlasweste und Hosen, Trikots, weiße Binde, gestickten Riemen und einen spanischen weißen Mantel; Schweizer, Roller, Grimm, Schufterle und Razmann erschienen im ersten Akt in Harnische; Carl Moor im gelben Collet mit gelb und schwarzen Puffen; Hermann ging im Carmoisin mit Grün Weste und Hosen nebst rothen spanischen Mantel u. dgl. m."



Rosa im Schauspiel Totila König der Goten. Schauspielhaus in Berlin unter Ifflands Direktion. 1812

Als Iffland 1792 Regisseur der Mannheimer Bühne geworden war, erließ er ein Kleidungsreglement für dieselbe, das wir im Anhange abdrucken. Aus demselben geht hervor, daß er damals noch ganz in den Ideen Garricks vom charakteristischen Kostüm befangen war, denn von einem historischen Kostüm ist nirgends die Rede. Er kennt bloß die hergebrachten Typen, den römischen Habit, die türkische und die altdeutsche Kleidung, und ist nur besorgt, daß dieselbe der Rolle angepaßt und nicht in übertriebenem Putz gewählt wird. Für die Kenntnis der Garderobeverhältnisse eines deutschen Theaters am Ende des 18. Jahrhunderts von der Bedeutung der Mannheimer Bühne ist dieses Reglement wertvoll. Ifflands Interesse am historisch richtigen Kostüm ist erst später erwacht und es liegt nahe dabei, an den Einfluß der Comédie Française zu denken. Schon bei seinem Gastspiel in Weimar, wo er 1796 als Egmont auftrat, hat er sich anscheinend nicht mehr mit dem altdeutschen Kostüm der Ritterstücke begnügt, sondern Wert darauf gelegt, in dem entsprechenden Zeitkostüm aufzutreten, wenigstens schreibt Böttiger, der Ifflands Spiel eine besondere ästhetisch-kritische Würdigung angedeihen ließ, über die Tracht, die dabei auf der Bühne vorgeführt wurde: „Das Kostüm war bei dieser Vorstellung genau nach Ifflands Angaben, nach den Kleidungen der Niederländer in der

letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts hergestellt worden. Besonders war Klärchens hoch über den Busen heraufgehendes steifes Korsett sowie die Haube und Stirnbinde der Mutter und Tochter ganz in der Art, wie sie auf flamländischen Gemälden vorkommen. Auch die Toquen und Mützen der Männer und Brakenburgs langstreifige Pantalonkleidung waren genau nach dem damals herrschenden Kostüm kopiert." Als Iffland dann Direktor des Berliner Nationaltheaters wurde, hat er dem Kostüm besondere Aufmerksamkeit zugewendet und von dem Maler Dähling Vorbilder für Bühnenkleider nach alten Denkmalen entwerfen lassen. Die Kleidung der Männer läßt auch in der Tat nur wenig zu wünschen übrig, die der Damen entspricht aber absolut nur dem Zeitkostüm, das nur in unwesentlichen Dingen, den Puffärmeln z. B., leichte Konzessionen an historische Richtigkeit macht. Wir hören denn auch, daß eine der Berliner Schauspielerinnen, die berühmte Frau Unzelmann-Bethmann, als sie 1801 in Weimar als Maria Stuart gastierte, ihr Spiel durch ihren „zu modischen Anzug" verdorben haben soll. Ifflands Einfluß auf das Bühnenkostüm darf nicht unterschätzt werden. Wenn das Beispiel der Berliner Theater schon an und für sich für die Provinzen maßgebend war, so haben die Gastspiele, die den unermüdlichen Darsteller bis kurz vor seinem Tode durch ganz Deutschland führten, noch mehr dazu beigetragen, dem Publikum größere Ansprüche an die Beachtung des historisch Richtigen beizubringen. In München folgte der Galeriedirektor Mannlich dem Beispiel Ifflands und gab 1802 ein nützliches Werk über das Bühnenkostüm in 32 Kupfern heraus.



Aus Kostüme auf dem Kgl. Nationaltheater in Berlin
Unter der Direktion Iffland. Berlin 1812
Kupferstich von Jügel

Vorläufig allerdings führten einzelne Verbesserungen bei der Konservierung des alten Bestandes, wie es beinahe nicht anders sein konnte, zu einem großen Durcheinander von

Richtigem und Falschem. In Paris sah Graf Clary 1810 unter Talma im Théâtre Français George Dandin und schreibt nach Hause, daß das Kostüm ein vollständiges Durcheinander alter und neuer Moden dargestellt habe. Ein anderer Beobachter sah an derselben Stelle Molières Misanthrope, in dem alle Männer in der Tracht Ludwigs XIV., XV. oder XVI. erschienen, während die Damen sämtlich nach der allerneuesten Mode angekleidet waren. Das gleiche stillose Durcheinander fiel Kotzebue 1804 in der Philinte von Fabre d'Eglantine auf. In Lemierres Wilhelm Tell traten die Bergbewohner mit gepuderten Lockenperücken auf, in Hemden von feinen Linnen, Westen von Tuch auf Taille gearbeitet, eng anliegenden Kniehosen und seidenen Strümpfen. Die Schweizerinnen des 13. Jahrhunderts waren tief dekolletiert mit einer Spitzenrüsche um den Hals, Korsett und Rock von Seide, Batistschürze, Ohrringen und Haube nach der neuesten Mode. Mitten unter diesem Volk bewegten sich aber Talma und Monvel in Kostümen, die historisch vollkommen echt waren. In Berlin selbst unter Ifflands Augen trat Frau Beschort als Priesterin der Diana in Glucks Iphigenie mit gepudertem Haar auf. Szythen und Furien tragen Kniehosen und Wadenstrümpfe. Über die Aufführung der Oper Atalante und Meleagro von Righini, die 1797 in Berlin stattfand, schreibt die Zeitschrift Berlin: „Die Szene ist in Griechenland und die Spielenden sind Griechen und Griechinnen, aber lieber Himmel, wie gehen diese Griechen einher? Die Männer tragen eine moderne polnische Mütze mit einem ebenso modernen Federbusch an der Seite, über die linke Schulter hängt ihnen ein leichtes mit Tressen besetztes Gewand, das gleich einem Schurze um die Hüften zusammengegürtet ist. Auch hängt ihnen von der linken Schulter nach der rechten Hüfte zu ein kleines festgegürtetes Mäntelchen; Arme, Brust und die rechte Schulter sind völlig nackt. Atalanta geht modern frisiert mit einem großen Rosenkranz im Haar und in einem aufgeschürzten französischen Kleid. Die einzige Schick



Aus Kostüme auf dem Kgl. Nationaltheater in Berlin
Unter der Direktion Iffland. Berlin 1812
Kupferstich von Jügel

als Diana erschien in einer Art antiker Tracht." Besonders rügt Eduard Devrient, der diese Verhältnisse noch aus unmittelbarer Tradition kennen konnte, den Abstand, der zwischen den Hauptpersonen und den Untergeordneten in Hinsicht auf die Sorgfalt im Kostüm herrschte. Bei Statisten und Choristen lief es selbst bei angesehenen Theatern auf Vernachlässigung und Armseligkeit hinaus, so wurden die Stiefel anbehalten, wie man von der Straße kam, z. B. in Weimar von den Chorknaben, die als Genien in der



Grüner als Karl Moor
Aus Kostüme der k. k. National- u. a. Privil. Theater in Wien. Wien 1807
Kupferstich von Stubenrauch



Antonie Adamberger als Clärchen im Egmont
Aus Kostüme der k. k. National- u. a. Privil. Theater in Wien. Wien 1808
Kupferstich von Stubenrauch

Zauberflöte auftraten, in Dresden 1810 von den Kreuzschülern, die als Chor der Vestalinnen erschienen. Heinrich Anschütz erzählt in seinen Erinnerungen, daß auch im Hofburgtheater in Wien die Soldaten in allen mittelalterlichen Stücken in ihren Gamaschen blieben. Bei römischen Stücken Regulus, Coriolan, Belisar kamen die schwarzen Waden unter den Tuniken vor. Da hier das Weimarische Theater genannt wird, so darf man bei dieser Gelegenheit bemerken, daß Goethe als Theaterdirektor nur auf das antike, auf das übrige historische Kostüm aber keinen Wert gelegt hat. Er scheint es überhaupt in

jeder Beziehung als quantité négligeable betrachtet zu haben, wenn man die Bemerkungen liest, die der Herzog Karl August ihm am 3. März 1803 in Hinsicht auf die Schicklichkeit desselben machen muß: „Um dich nicht mit Details zu quälen, sage ich Kirmßen meine Meinung bisweilen, um Unschicklichkeiten abzuhelfen, die zu Zeiten auf dem Theater vorkommen. Unter diese Klasse gehören Kleidungen der Acteurs. Es schickt sich nicht, daß hiesige Montierungen, Hoftrachten, Hofpagen und Lakaienlivreen vor-



Rereni als Georg in Götz von Berlichingen
Aus Kostüme der k. k. National- u. a. Privil. Theater in Wien. Wien 1807
Kupferstich von Stubenrauch



Lange als Macbeth
Aus Kostüme der k. k. National- u. a. Privil. Theater in Wien. Wien 1808
Kupferstich von Stubenrauch

kommen. Beim Bataillon ist es schon verboten, daß die Bursche die Montierungsstücke auf dem Theater nicht tragen dürfen. Dieser Artikel ist also schon gehoben. Gestern kam Cordemann als Forstmeister sogar in der kompletten Hofuniform, die er auf dem Trödel gekauft hatte. Wie auffallend unschicklich dieses war, brauche ich dir nicht zu sagen. Der Fehler liegt in einem Mangel von Ordnung in dem Garderobewesen. Vom Schneider hängt alles ab und so ein gemeiner Kerl kann natürlich nicht unterscheiden, was schicklich oder unschicklich sei und über das, was den Acteurs eigends zugehört, kann er gar nichts sagen. Es müssen also Gesetze existieren, welche bestimmen, was



Die Jungfrau von Orleans. 1810

getragen oder nicht getragen werden dürfe, und jemand muß gesetzt werden, von dem man die Ordnung des Anzugs der Acteurs fordern könne. Habe die Güte diese Polizeianstalten zu besorgen, denn Kirmß ist auf dem Punkt des Schicklichen etwas harthäutig und folgt nicht immer der Anweisung, die man ihm gibt."

Viel gefruchtet scheinen diese Ausstellungen nicht zu haben, denn als 1810 der Bariton Brizzi aus München in Weimar als Gast erwartet wird, schreibt der Herzog seinem großen Freunde abermals: „Mache, daß auch die übrigen Kleidungen dem fremden Achill

eine gute Idee der hiesigen Griechen eindrücken und alles recht anständig, teils neu, teils gewaschen auf dem klassischen Boden erscheine. Kirmß und Genast haben nicht immer klare Begriffe über die Distinktionen des reinen und schmutzigen in puncto der Theatergarderobe.“ Goethe sah das Kostüm nur als ästhetischen Faktor in Hinblick auf die Farbenstimmung des Bühnenbildes an. Eine historische Richtigkeit oder die Beobachtung des auch nur Schicklichen scheint ihm keine Sorge bereitet zu haben. Er sprach sich, als er schon mehrere Jahre aufgehört hatte, die Direktion des Theaters zu führen, einmal zu Eckermann über seine Ansichten aus: „Im allgemeinen sollen die Dekorationen einen für jede Farbe der Anzüge des Vordergrundes günstigen Ton haben, wie die Dekorationen von Beuther, welche mehr oder weniger ins Bräunliche fallen und die Farben der Gewänder in aller Frische heraussetzen. Ist aber der Dekorationsmaler von einem so günstigen unbestimmten Tone abzuweichen genötigt und ist er in dem Falle etwa ein rotes oder gelbes Zimmer, ein weißes Zelt oder einen grünen Garten darzustellen, so sollen die Schauspieler klug sein und in ihren Anzügen dergleichen Farben vermeiden. Tritt ein Schauspieler in einer roten Uniform und grünen Beinkleidern in ein rotes Zimmer, so verschwindet der Oberkörper und man sieht bloß die Beine, tritt er mit dem selbigen Anzuge in einen grünen Garten, so verschwinden seine Beine und sein Oberkörper geht auffallend hervor. So sah ich einen Schauspieler mit weißer Uniform und ganz dunklen Beinkleidern, dessen Oberkörper in einem weißen Zelt und dessen Beine auf einem dunklen Hintergrunde gänzlich verschwanden.“



Prinzessin von Eboli in Schillers Don Carlos
Aus Neue Kostüme auf den Kgl. Theatern in Berlin unter der Generalintendantur Graf Brühl. Berlin 1819—1823
Kupferstich von Jügel nach Stürmer

Ifflands Einfluß machte sich außer als Direktor und Schauspieler auch noch als Schriftsteller geltend. Die zahlreichen Schauspiele, die ihre Vorwürfe in bürgerlichen Kreisen suchen, mit denen er das Theater beschenkte, Schauspiele, die drei Menschenalter hindurch die deutsche Bühne beherrscht haben, haben an ihrem Teil das bürgerliche Zeitkostüm mehr als früher auf der Bühne heimisch gemacht. Iffland selbst hat sich über das Bühnenbild, das sie darboten, in seinem Almanach für Theater und Theaterfreunde

auf 1807 eingehend geäußert und eine anziehende Schilderung davon gegeben, so daß wir in der Tat ein vollkommenes Bild gewinnen, wie etwa die Stücke von Iffland, Kotzebue und anderen ihrer Zeitgenossen auf der damaligen Bühne wirkten. „Die Anzüge in den bürgerlichen Schauspielen", schreibt er, „sind jetzt so einförmig, daß dadurch gar keine äußere Unterscheidung mehr möglich ist. Braun, blau oder schwarz kleiden sich alle, Herren, Kammerdiener, Liebhaber und Onkel, so wie weiß die gleiche Kleidung für alle Frauenzimmer ist, sie mögen Damen von erster Bedeutung oder Soubretten sein. Es ist in der Tat zu wünschen, daß auf der Bühne eine Gattung Abstufung in den Kleidern wieder in Gewohnheit kommen möge, um die Einförmigkeit aufzuheben, welche außerdem, daß sie dem Auge nicht wohltut, in der Tat mehr als man glaubt auf die Darstellungen Einfluß hat. Die französischen Schauspieler haben das ganze Kleid (Habit habillé) nicht verworfen, sondern für alle Rollen von einiger Bedeutung beibehalten und sie haben sehr wohl daran getan. Jedes Kostüm, das mehr enthält als die Sache fordert oder Dinge enthält, welche der Sache widersprechen, beleidigt den Geschmack. Jetzt, wo überhaupt für alle Männer, und zwar im Schnitte des halben Anzugs, nur drei Hauptfarben, schwarz, braun und blau, sowie für die Frauenzimmer beinahe nur die weiße Farbe im Leben wie auf der Bühne geltend ist, wird eben dadurch der Unterscheidung und dem Anstand nicht Erleichterung gegeben. Es gibt Vorstellungen, wo alle Männer in schwarzer Farbe, alle Frauenzimmer in weißer Farbe untereinander verkehren, so daß, wenn nicht notdürftigerweise zum Schlusse der Handlung etliche Gerichtsfronen in der herkömmlichen Kriminallivree erscheinen, das Ganze der Versammlung in einem Leichenhause ähnlich sehen würde."



Aus Neue Kostüme auf den Kgl. Theatern in Berlin unter der Generalintendantur Graf Brühl. Berlin 1819—1823. Kupferstich von Jügel nach Stürmer

Die Reform, die Mme. Favart an der Pariser Komischen Oper durchgeführt hatte, wo sie im Anzug der Bäuerinnen, die damals im Singspiel die Bühne beherrschten, die

Einfachheit und Echtheit durchsetzte, fand in Deutschland lange keine Nachfolger. An dem Mannheimer Theater erließ Freiherr von Dalberg 1786 Verordnungen darüber, welche zeigen, wie weit die Soubretten sich vom bäuerlichen Stile in ihren Kleidern zu entfernen liebten.

„Der verschiedenen Weisungen ungeachtet, welche bereits von churfürstlicher Theater-Intendance und vom Ausschuß wegen des übertriebenen Anputzes an diejenigen Schauspielerinnen ergangen ist, welche Soubretten und junge Bäuerinnen spielen, hat churfürstl. Intendance dennoch höchst mißfällig vernehmen müssen, daß dieser Anputz statt gemildert zu werden, in jeder Vorstellung noch mehr überhand nimmt. Es wird daher um diesem Mißstand zu steuern, denjenigen Schauspielerinnen, auch Sängerinnen, welche in obengedachten beiden Fächern, oder in einem davon zu spielen pflegen, ein Maßstab zu ihrem künftigen Anputz hiermit vorgeleget und festgesetzt. Es soll nämlich:



Aus Neue Kostüme auf den Kgl. Theatern in Berlin unter der Generalintendantur Graf Brühl. Berlin 1819—1823. Kupferstich von Jügel nach Stürmer

Zu Soubretten kein hoher Kopfputz, wohl aber eine schlichte Frisur oder eine niedrige Haube auf niedriger Frisur stattfinden, alle übertriebenen Flor-Garnierungen und Bänder-Schleifen an den Schürzen und Halstüchern sollen untersagt sein, und nur glatte Florschürzen und drgl. Halstücher zu tragen erlaubt sein. Wie denn überhaupt zum Soubrettenanzug nur diejenigen ganz simple Kleider stattfinden sollen, welche im Geschmack derer sind, die zu diesem Gebrauch in der Garderobe vorrätig sind.

Zu jungen Bäuerinnen sollen ins Künftige nur ganz simple glatte Schürzen und keine aufgebundene, noch weniger aber mit Blumen aufgezogene Flor-Röcke gebraucht werden. Dieser letztere Anzug ist Tänzermäßig und stört die Täuschung."

Man darf zweifeln, ob diese Verordnungen etwas Wesentliches genützt haben, denn im allgemeinen gilt erst Nanny Jaquet, spätere Frau Adamberger, in Wien als diejenige, die in ländlichen Rollen die gepuderte Frisur und damit „alle modische Geziertheit" abgelegt habe. Das Beispiel eines Kollegen oder einer Kollegin, die mit

großem Erfolge auftreten, pflegt ja oft von größerer Wirkung zu sein, als die Anordnungen der Intendanzen.

Zu einer Frage von prinzipieller Bedeutung erhob das historische Bühnenkostüm erst Graf Brühl, der von 1815—28 Intendant der Berliner Hoftheater war. „Er wollte", wie er sich selbst über seine Absichten äußerte, „da etwas Kunstgerechtes aufstellen, wo bisher nur Willkür, Eigensinn oder verjährte Vorurteile walteten." „Ein Haupterfordernis", fährt er fort, „darf durchaus nicht vernachlässigt werden, nämlich die vollkommene Übereinstimmung aller Kostüme in ein und demselben Stücke. In diesem Punkte sündigen die mehrsten Bühnen und so war es auch früher auf der Berliner Bühne, wo man in demselben Stücke Kostüme von verschiedenen Jahrhunderten zusammengestellt sah." „In Hinsicht auf Kostüme", sagt er an anderer Stelle, „tut dem kunstgewöhnten Auge die Wahrheit gewöhnlich sehr wohl und die bestimmte Beibehaltung des Hauptcharakters jeder nationalen Eigentümlichkeit bringt Mannigfaltigkeit auf die Bühne." Das erste Stück, das der neue Intendant nach seinen Ideen ausstattete, war Glucks Alceste, die am 15. Oktober 1817 mit altgriechischem Kostüm und Dekorationen in Szene ging. Er hatte in Schinkel für beides auch einen Künstler zur Hand, dem die Antike, man kann wohl sagen, in Fleisch und Blut übergegangen war und der aus ihren Elementen völlig Eigenes und Neues und dabei doch Stilechtes schaffen konnte. Goethe schrieb



Aus Neue Kostüme auf den Kgl. Theatern in Berlin unter der Generalintendantur Graf Brühl. Berlin 1819—1823. Kupferstich von Jügel nach Stürmer

darüber am 2. April 1820 an Graf Brühl: „Durch die Treue, mit der sie am Kostüm in jedem Sinne der Gebäude, der Kleidung und sämtlicher Umgebungen festhalten, erwerben sie sich das große Verdienst, die charakteristische Eigentümlichkeit jedem Stück zugesichert und es in sich selbst abgeschlossen zu haben. Da jedoch die strenge Befolgung dieser Maximen kaum einem königlichen Theater, geschweige anderem möglich wird, so dürfte hierbei eine gewisse Liberalität anzuraten und anzunehmen sein." Schon hier verhüllt die sehr gewundene Anerkennung kaum den Tadel, an dem es dem Intendanten denn auch von anderer Seite nicht gefehlt hat. Graf Brühl ließ sich aber einstweilen

nicht irremachen und begann 1819 die Kostüme zu veröffentlichen, die für die ihm unterstellten Bühnen verfertigt wurden. Ohne zu untersuchen, ob sie wirklich alle ganz echt sind, muß man zugestehen, daß sie wenigstens einheitlich sind, was an und für sich schon ein Schritt zur Besserung war und wenigstens eine Forderung seines Programms erfüllte. Einen anderen Punkt desselben hat er dagegen selbst nicht ausführen können. „Vor allen Dingen ist es ratsam," hatte er nämlich geschrieben, „die Kostüme nicht durch Annäherung an die eben herrschende Mode wohlgefälliger machen zu wollen ... Manchen Frauen beim Theater ist vorzüglich daran gelegen, einzelne schöne Teile ihres Körpers zu zeigen und sie würden daher, um einen schönen Arm oder Busen sehen zu lassen, lieber eine Nonne ohne Ärmel und ohne Halstuch darstellen, als sich in das Notwendige fügen. Die griechischen Gewänder sind ihnen daher die liebsten, weil sie die Formen am meisten sehen lassen." An dieser Klippe ist er aber selbst gescheitert. Jeder Kostümkundige, der sich heute die Frauentrachten der Brühlschen Bilder ansieht, wird sie sofort richtig „um 1820" zu datieren wissen. Sie können diesen Modecharakter in keiner Linie verleugnen und stellen nur ein Kompromiß dar, das ebenso wie bei der Reform der Clairon oder Ifflands auf dem Grund der Zeitmode zustande kam.



Mlle. Mars als Betty in der Jugend Heinrich IV. 1814
Kupferstich von Bertrand nach Le Mire

Die Maßnahmen des Grafen Brühl sind auf das lebhafteste angefochten worden. Von Schauspielern hat sich später Eduard Devrient heftig gegen diese Reform ausgesprochen, er sagt: „Brühl paßte das Kleid nicht der Rolle an und machte den Künstler oft nur zum Träger des Kleides, zur interessanten Kostümfigur. Er beachtete nicht genug, ob die Tracht das Alter, den Charakter bezeichnete, ob es schön, kleidsam, geschmackvoll, kurz den eigentlich künstlerischen Bedingungen entsprechend sei. Waren also auch die Künstler oft aus eigensinniger Kenntnislosigkeit und herkömmlichem theatralischen

Geschmack in Empörung gegen Brühls Kostümordnungen, so waren sie doch ebenso oft in vollem Recht, sich gegen den Gebrauch eines Kostüms zu sträuben, welches das Erscheinen des Liebhabers mit Gelächter vom Publikum begrüßen ließ, durch Uniformität im Schnitt, die verschiedenartige Charakteristik aufhob, durch unbehilfliche Waffen und



Mlle. Mars als Zarewna. 1814. Kupferstich von Lignon nach Gérard

dergleichen das Spiel erschwerte." Im Publikum sprach sich eine so geistreiche Theaterfreundin, wie die Rahel, ebenfalls gegen die Grundsätze des Intendanten aus, von seiten der Kritik aber äußerte sich Tieck, der damals Dramaturg der Dresdner Hofbühne war, unumwunden ablehnend. „Armut, Vorurteil und Unwissenheit", schrieb er 1825, „hinderten, daß die Bekleidungen früher selten oder niemals einem gelehrten Auge genügten.

Man unterschied in Ritterstücken nicht genau das Jahrhundert, das war so, als Engel in Berlin die Direktion führte. In Hamburg unter Schröder schlimmer, ebenso in Wien, London und Paris, wo man sich nur um die römische Tracht bemühte. 1790 war man auf deutschen Theatern geschmackvoll kostümiert, selbst wenn Ritter und Fräulein nicht genau nach der Zeit gekleidet waren. Ariadnen und Medeen hatten doch die Reifröcke abgelegt. Iffland war der erste, der eine genauere Nachahmung der wirklichen Trachten beabsichtigte. Er spielte Pygmalion in seidenem Mantel. Als Pierre im Geretteten Venedig erschien er so wunderlich, daß es schwer war, nicht zu lachen. Manche Direktionen haben diese Liebhaberei bis an die Grenze des Möglichen getrieben. Wichtignehmen des Unwesentlichen ist ein Spiel mit dem Spiel. Die Kleider werden mehr als das Gesicht beachtet, die Schauspielerinnen nehmen jede Gelegenheit wahr, sich umzukleiden, mögen die störenden Pausen auch noch so lange dauern. Die Männer ahmen ihnen nach und sind fast stärkere Koketten. Setzen wir den Fall, unsere Bemühungen (auf Richtigkeit des Kostüms) drängen durch, was hätten wir damit gewonnen? Ist die Bühne etwa dadurch ein Spiegel der Zeit, daß man uns viele und mannigfaltige Röcke kennen lehrt? Jede Kunst hat ihre eigentümliche Wahrheit und kennt jene wirkliche außenliegende gar nicht. Sie bewegt sich in ihrem eigenen Elemente . . . Man soll die Schönheit nicht verletzen, um sie einer ganz unwahren Wahrheit aufzuopfern. Es gibt ein Theaterkostüm, wie es ein Maler- und Bildhauerkostüm gibt, von diesem wird der verständige Schauspieler nur wenig abweichen. Treten die Spieler in der französischen Tragödie zu einfach und kostümgerecht auf, so fürchte ich sehr, daß sie sich nicht so darstellen, wie der Dichter sie in seiner Phantasie gesehen hat. In Versen, Gesinnungen, Leidenschaften ist ja doch dieselbe Unnatur geblieben, die zu jener Zeit mit dem Widernatürlichen in der Kleidung harmonierte." In einer Kritik von Auffenbergs Löwe von Kurdistan faßt Tieck dann noch einmal alle Nachteile zusammen, die auf der Bühne entstehen können, wenn das



Mlle. Mars als Eleonore im Tasso. Théatre Français in Paris. Um 1825

Kostüm zu richtig ist. „Das viele bauschende, ungeschickte und wirkliche Blech- und Eisenwerk," schreibt er, „der große Schild, die Schienen, womit sich der junge Schotte schleppen mußte, waren sehr störend und unzweckmäßig, immer fürchtete man, der und jener werde verletzt oder von den spitzen Stacheln verwundet. Der Anblick einer solchen Wahrheit (wenn es je so gewesen ist) ist auf dem Theater widerwärtig und dem eigentlichen Zweck des Schauspiels völlig entgegen. Indes der gute wie der schlechte Dichter ihre Gleichnisse, Bilder und Gesinnungen aus unserer allernächsten Gegenwart entlehnen und entlehnen müssen, plündern wir mit ungeschickter und halber Schulmeistergelehrsamkeit Kapellen, Kirchhöfe, Chroniken, Wappenbücher und Kunstkammern, um nur einen Geierflügel, eine Schnalle, einen widrigen Kopfputz recht getreu nachzubilden, als wenn unsere Zuschauer aus Schneidern des Mittelalters beständen, denen diese Richtigkeit vielleicht das Wichtigste wäre! Aber freilich, es gibt schon viele Schauspieler, die sich in diese Richtigkeiten vergafft haben."



Mme. Dorval als Gretchen im Faust. Théatre de la Porte St. Martin in Paris. [Nach einem Kupferstich

Das stilisierte Kostüm war nun glücklich beseitigt, das historische aber durchaus noch nicht eingeführt. Zwar folgten viele Bühnen dem Berliner Beispiele, wie denn die Hoftheater in Dresden, Wien, München eigene Kostümiers anstellten, hört man aber die Zeitgenossen, so scheint das Durcheinander nur ärger geworden zu sein. Der Direktor Fr. L. Schmidt in Hamburg kleidete seine Künstler noch immer wie der selige Schröder. Als Döring 1836 in Hamburg als Lear gastierte, tadelte Karl Töpffer die Hut- und Barettformen, die Beinkleider mit Spangen, die gestickten Mäntel und zierlichen Krägen, die Degen und gelben Stiefel, eine Mischung von englischen, spanischen und französischen Moden, die beinahe jünger schien als die Zeit, in welcher der Dichter lebte. Zimmermann rügte 1827 an Josts Shylock, daß er sich kleide wie Iffland, in Dresden sei das durch Tieck längst beseitigt. „Mit Rossinis Othello", schreibt Heinrich Anschütz, „kam plötzlich

in die Sängerwelt die Krankheit, den Othello in türkischer Tracht zu spielen, im Turban und weiten Beinkleidern." August Klingemann, Dichter und Theaterdirektor in Braunschweig, der in den zehner und zwanziger Jahren die größeren deutschen Bühnen besuchte, fand dauernd Veranlassung, „auffallende Unrichtigkeiten in der Kostümierung auf den deutschen Bühnen" zu tadeln. Er beanstandet den so seltsam und maskeradenartig ausstaffierten Hamlet, findet die Kostüme in Dresden „übel zusammengesucht und kärglich" und sagt über Méhuls Joseph in Ägypten, den er in Frankfurt a. M. 1825 spielen sah: „Das Kostüm war ein wahres Harlekinsgemisch und trieb in tollem Wirrwarr von türkischen, arabischen, römischen und altenglischen Fragmenten mit Turbanen und Mützen bunt durcheinander." Als Tieck, der sich doch so tadelnd gegen die Brühlschen Reformen ausgesprochen hatte, in Berlin 1841/43 dazu kam, die Antigone und den Sommernachtstraum einstudieren zu lassen, verfiel er nach Eduard Devrient ebenfalls auf die von ihm doch so arg verspottete gelehrte Schneiderkunst. Er ließ Theseus und die anderen Athener in der Tracht Shakespeares spielen und wollte die Rüpel in der Kleidung moderner Handwerker auftreten lassen, in leinenen langen Beinkleidern, bunten Westen und langschäftigen Oberröcken, ein Anachronismus, den nur der Regisseur Stawinski hintertrieben haben soll. Vor allen Dingen bemängelt Eduard Devrient, daß in den zwanziger Jahren das Rokokokostüm, von dem das damals lebende Geschlecht noch die genaueste Kenntnis hatte, völlig vernachlässigt wurde, während die Kostümreform doch peinlich bemüht war, die Trachten der entlegensten Zeiten nach sorgfältigsten Quellenstudien herzustellen. Er berichtet, daß Clavigo, Kabale und Liebe, Emilia Galotti, Minna von Barnhelm, von der jüngeren Welt der Schauspieler stets in Kleidern nach dem neuesten Modejournal gespielt wurden, was nicht nur der Charakteristik schadete, sondern durch Verzicht auf das Degentragen viele Situationen dieser Stücke geradezu unmöglich machte. In Deutschland wie auswärts. Als Schillers Wilhelm Tell in Bern aufgeführt



Henriette Sontag als Donna del Lago. 1827
Kupferstich von Caspar nach Hübner

wurde, tadelte die Zeitung das moderne Kostüm der Berner Landmädchen, das darin getragen wurde. Richard Wagner sah 1841 den Freischütz auf der Großen Oper in Paris und schreibt: „Überdies war der Fürst und sein Hof wohl dazu gemacht, Respekt einzuflößen, beide waren orientalisch gekleidet. Er selbst mit einigen Großen seines Reiches trug türkische Tracht, der übrige Teil seines Hofes, sowie die überaus zahlreiche Leibwache war jedoch chinesisch gekleidet, alles übrige Personale mit auffallender Treue böhmisch."



Mlle. Mars als Donna Sol in Victor Hugos Hernani
Théatre Français in Paris. 1830
Nach einem Kupferstich

Auf erstaunlich niedrigem Niveau stand die Kostümkunst der englischen Bühne. Planché sah Charles Matthews im königlichen Theater in Richmond als Richard III. in moderner Husarenuniform. In der gleichen unhistorischen, aber kleidsamen Tracht Tieck John Kemble als Posthumus in Cymbeline. In Othello spielte Young den Othello in orientalischem Kostüm, die übrigen Mitglieder steckten wieder in Husarenuniform. Robert Coates trat 1810 im Haymarkettheater als Romeo in himmelblauem Rock, roten Beinkleidern, Musselinweste und gepuderter Perücke auf. In Paris sah Tieck 1817 den Macbeth im Zirkus Franconi zu Pferde spielen, wobei das Gefecht in Birnams Wald natürlich den Mittelpunkt der Handlung abgab. Er fand die Bearbeitung für vierfüßige Zwecke nicht die schlimmste.

In dieser Zeit drängt sich der Toilettenluxus auf der Bühne vor. Der Zusammenhang zwischen der Zeit und ihren Anschauungen und den Erscheinungen, die uns auf der Bühne entgegentreten, ist unverkennbar. Das Rokoko stilisierte die menschliche Gestalt im Leben und erst recht auf der Bühne. Die Zopfzeit und das Empire, die sich in allen Äußerungen der Kultur der Antike anschlossen, trachteten darnach, das antike Kostüm auf der Bühne in möglichster Reinheit herzustellen. Die Romantik, die Walter Scott auf den Schild erhob und im Drama wie im Roman für das Mittelalter schwärmte, suchte auch das historisch echte Kostüm zu finden. Nun erscheinen bürgerliches Schauspiel und Lustspiel, wir brauchen nur die Namen Dumas père, Scribe, Gutzkow, Töpffer, Benedix

zu nennen und mit ihnen das Gegenwartskostüm. Bei diesem handelt es sich vorwiegend um den Anzug der Damen, denn das 19. Jahrhundert hat ja, wie ein jeder weiß, den Anzug des Herrn auf eine Formel beschränkt, die sich am einfachsten mit den Worten ausdrücken läßt: nicht auffallen und noch einmal nicht auffallen. Der Mann, der auf der Bühne steht, kann Eleganz nur noch durch Einfachheit prästieren, während es der



Mme. Grisi als Norma in der Oper von Bellini. Théâtre Italien in Paris um 1835

Frau noch immer möglich ist, durch die Toilette allerlei Nebenwirkungen auszulösen. So entsteht denn, kurz nachdem Iffland noch beklagte, wie schmucklos im Konversationsstück das Bühnenbild sei, ein Luxus in der Toilette, der im Laufe des Jahrhunderts geradezu eine Gefahr geworden ist. Es scheint, daß das Wiener Hofburgtheater hierin allen anderen vorangegangen ist, eine Tatsache, die von Schauspielerinnen auch von Caroline Bauer, die doch die Hoftheater in Berlin und Dresden kannte, hervorgehoben wird. „Man hatte vor 1829", schreibt Heinrich Anschütz, „den Reichtum

und Geschmack in Julie Löwes Toilette bewundert. Caroline Müller brachte in dieser Beziehung eine förmliche Revolution hervor und machte den Toilettenluxus zur Tagesordnung. Sie gab den Anstoß zu dem jetzigen Übermaß." Es kommt darin jenes Moment der Sexualität zum Ausdruck, von dem gesprochen wurde, als von der Besitz-



Kemble als Hamlet. 1838. Kupferstich von James Egan nach Lawrence

ergreifung der Bühne durch die Frau die Rede war. Heinrich Heine, als er 1837 über die französische Bühne schrieb, sagt es ganz ohne Umschweife: „Die femmes entretenues empfinden die gewaltigste Sucht, sich auf dem Theater zu zeigen, eine Sucht, worin Eitelkeit und Kalkül sich vereinigen, da sie dort am besten ihre Körperlichkeit zur Schau stellen, sich den vornehmen Lüstlingen bemerkbar machen und zugleich auch vom

größeren Publikum bewundern lassen können. Diese Personen, die man besonders auf den kleinen Theatern spielen sieht, erhalten gewöhnlich gar keine Gage, im Gegenteil, sie bezahlen noch monatlich den Direktoren eine bestimmte Summe für die Vergünstigung, daß sie auf ihrer Bühne sich produzieren können. Man weiß daher selten hier, wo die Aktrice und die Kurtisane ihre Rollen wechseln, wo die Komödie aufhört und die liebe Natur wieder anfängt, wo der fünffüßige Jambus in die vierfüßige Unzucht übergeht."



Mlle. Taglioni als Sylphide. 1839. Kupferstich von Huffam nach Lepaulle

Um 1870 rückte nach Hermann Uhde der Toilettenluxus auf der Bühne sogar zum Gegenstand kritischer Berichte vor. Marie Geistinger, die Wiener Soubrette, glänzte durch reiche Garderobe, und die Kritiker hoben gern hervor, daß der Schmetterling in Brillanten, der sich nachlässig auf ihrer schönen Stirn wiegte, unter Brüdern seine 12000 Gulden wert sei. Heinrich Laube hat sich in seiner polternden Art Luft gemacht, als er in dem Bericht, den er über seine Direktion des Wiener Stadttheaters verfaßte, auch diesen Punkt berührt: „Die Schauspielerinnen hauptsächlich spielen die Hauptrollen in diesem Puppenspiele. Es ist kaum noch möglich, eine zu bezahlen, weil sie wirklich

Unsummen brauchen für unsinnige Toiletten. Samt und Seide überall, auch wo sie gar nicht hingehören, ja wo sie absolut falsch sind, und auf dem Lande, auf der Landstraße kehren sie herum mit endlosen Schleppen. Sie sind von Kopf zu Fuß wie die Coeurdamen auf den Kartenblättern, Künstlerinnen wie Luise Neumann, wie Jenny Lind, welche immer zupassend gekleidet waren, sind mythische Figuren geworden und dieser verschwenderische Plunder, welcher die Existenz der Theater bitterlich erschwert, denn die Theater müssen ihn bezahlen, hat auch den Krach überlebt, und kleine wie große Journale erzählen respektvoll von diesem Plunder und preisen ihn wie der Bauer ein unpassendes Ameublement, bloß weil es prächtig ist."



Mme. Halley als Tullia in Ponsards Lucretia. Théatre de l'Odéon in Paris. 1843. Nach einem Kupferstich

Wie weit wir heute darin gelangt sind, braucht niemand gesagt zu werden, wo die Schauspielerinnen zu Mannequins der großen Modefirmen geworden sind und die Angaben der Theaterzettel, die bei den großen Rollen nicht mehr hinzuzusetzen verfehlen: Kleider von dem und dem; Hüte von der und der, ohnehin keinen Zweifel darüber lassen, daß drei Viertel der Wirkung der Toilette zugerechnet wird, wenn nicht das ganze Stück überhaupt nur dem Schneider zuliebe gespielt wird.

Man ist in dieser Epoche dazu übergegangen, mehr wie früher Künstler zur Ausstattung der neuen Stücke heranzuziehen, vor allem haben die Pariser Bühnen die berühmtesten Künstler ihrer Zeit mit Entwürfen für die Kostüme beschäftigt. Delacroix hat den letzten Abencerragen, Raffet Schamyl, Delaroche die Hugenotten übernommen. In Wien zeichnete Daffinger die Figurinen für Raupach und Grillparzers Ottokar „nicht gerade in der Zeitmode, sondern recht im Griff und Guſſe als ein zusammenstimmendes konsequentes Ganze", wie Klingemann sagt. In München ließ Herr Küstner die Kostüme zu Raupachs Nibelungen 1833 nach den Wandgemälden Schnorrs von Karolsfeld im Königsbau der Residenz anfertigen. In Berlin stellte man 1850 Kretschmar als Kostümzeichner an. Diese Mitwirkung der Künstler hat seitdem nicht wieder aufgehört. Gustave Doré hat Offenbach, Détaille Madame Angot, Gustave Moreau Sappho, Rochegrosse

Sokrates' Frau inszeniert, Richard Wagner für die Bühnenbelebung des Ring Böcklin, für den Parsifal Mariano Fortuny und Ludwig von Hofmann herangezogen. Slevogt hat Figurinen für die lustigen Weiber, Lovis Corinth für Minna von Barnhelm, Stuck solche für das klassische Repertoire gezeichnet, Karl Walser eine ganze Reihe von Kostümentwürfen für ältere und neuere Stücke veröffentlicht. Dieser Weg scheint der einzig



Jenny Lind als Norma
Gemälde von Adolf Södermark im Nationalmuseum in Stockholm

gangbare, um ein zufriedenstellendes einheitliches Bühnenbild zu erhalten. Es mag ja sein, daß die Künstlerentwürfe vor den Augen Kostümkundiger nicht immer als ganz echt bestehen werden, und sie verlieren wahrscheinlich auf dem Wege durch die Schneiderwerkstatt noch mehr von dieser Eigenschaft, aber sie werden doch immer einheitlich im Stil sein, genügend, um dem Gedanken des Dichters plastische Resonanz zu geben.

Gestehen wir uns heute ruhig, daß das historisch richtige Bühnenkostüm eine Utopie ist. Seit die Forderung darnach laut wurde, hat es trotz aller Versuche niemals ein

wirklich richtiges historisches Kostüm auf der Bühne gegeben, vielleicht bei den Herren, nie bei den Damen. Durchblättern wir die Reihen der Kostümblätter, welche in- und ausländische Theater publizierten, so werden wir immer imstande sein, Maria Stuart, die Jungfrau von Orléans u. a. zeitgeschichtlich festliegende Rollen auf das Jahrzehnt genau zu bestimmen, so sehr tragen sie in Umriß oder Frisur den Modecharakter ihrer Zeit.



Louise Köster als Leonore im Troubadour. Opernhaus in Berlin 1859
Aus Blochs Album der Bühnenkostüme. Berlin 1859

Vielleicht geht das Verlangen nach dem historisch richtigen Kostüm auf der Bühne zu weit, insofern es die Frau angeht. Das Auge ist eine gewisse Linie an seinen Zeitgenossinnen zu sehen gewöhnt, es stutzt unwillkürlich, erblickt es sie auf der Bühne in anderen Umrissen. Zwischen 1840 und 1870 glich die Frau einer Glocke, kein Theaterbesucher sah sie jemals anders, also war es nur natürlich, daß Christine Enghaus in den Nibelungen die Krinoline anlegte, die Jachmann-Wagner als Ortrud sie nicht entbehren wollte. Als die Oper Herkulanum von Félicien David 1861 in Paris zum erstenmal gegeben wurde, trugen all die Römerinnen Krinolinen. Der künstlerische Genuß wurde

dadurch nicht beeinträchtigt, denn es ist damals sicher niemand etwas darüber eingefallen, während die Schauspielerinnen ohne Krinoline einen so ungewohnten Anblick dargeboten hätten, daß das Befremden darüber den Zuschauer nicht hätte zur Ruhe kommen lassen. So gab man selbst den Hohenpriestern in Gounods Königin von Saba 1863, denselben ehrwürdigen Männern in Berlioz' Trojanern 1867 Reifen unter ihre langen Kleider,



Johanna Jachmann-Wagner als Ortrud im Lohengrin. Opernhaus in Berlin 1859
Aus Blochs Album der Bühnenkostüme. Berlin 1859

was nur uns heute auffällt, während es in jenen Jahren sicher gar nicht in das Bewußtsein der Zuschauer gedrungen ist. Stilechtheit auf der Bühne ist erfreulich, aber nicht notwendig. Die Meininger haben sie auf die Spitze getrieben, erzählt doch Max Grube, daß es bei Macbeths Königsmahl sogar eßbare Teller aus Kommißbrot gab, weil der herzogliche Regisseur einmal gelesen hatte, man habe zu jener Zeit in Schottland statt von Geschirr von Brotscheiben gegessen und diese schließlich mit verzehrt. Das Meininger Hoftheater hat die Ansprüche an Stilechtheit der Kostüme, Requisiten und Dekorationen allerorten sehr gesteigert und den Grundsatz der absoluten Kostümtreue

so weit zur Geltung gebracht, daß man schon beginnt, Gustav Freytag und seine Lustspiele im Kostüm jener Zeit zu spielen. Dabei gewinnt es doch kaum eine Schauspielerin über sich, die Kleider der alten Zeit auch über dem Korsett derselben anzulegen. So entsteht hinsichtlich der Kostüme immer ein falsches Bild und es wäre wirklich zu erwägen, ob



Louise Dustmann-Meyer als Donna Anna im Don Juan
Lithographie von Kriehuber. 1860

nicht ein dauerndes Idealkostüm für die Bühne den halben Zugeständnissen an Treue und Echtheit, die uns jetzt dargeboten werden, vorzuziehen sei.

Das Kostüm ist ja doch nur ein Hilfsmittel der Schauspielkunst, und es kann sehr wohl vorkommen, daß ein historisch wirklich ganz echtes Kostüm auf der Bühne völlig versagt, weil, wie Eduard Devrient sehr richtig bemerkt, die Fähigkeit, andere Kleider als die des Zeitgeschmacks zu tragen, im allgemeinen unausgebildet ist und die Schauspieler



Szenenbild aus Gounods Königin von Saba. Brüssel, Théatre de la Monnaie. 1863. Aus der Leipziger Illustrierten Zeitung

entweder fremd in denselben erscheinen oder geputzt. Weder ist historische Treue der Kostüme zu erreichen, noch ist sie zu wünschen. Wir müssen uns Rudolf Genée anschließen, die Aufgabe des Theaters ist es, dem Geist der Dichtung gerecht zu werden, nicht einen Kursus der Geschichte oder der Kulturgeschichte zu veranstalten. Ein Zuviel der Ausstattung wird leicht schädlicher wirken können als ein Zuwenig, weil es den Zuschauer abzieht und seine Aufmerksamkeit zerstreut. Vor Jahren, als Karl Scheffler in der Zeitschrift Kunst und Künstler Probleme der modernen Bühnenkunst behandelte, äußerte Peter Behrens, daß es unkünstlerisch sei, auf der Bühne der Natur möglichst nahekommen zu wollen. Beschränkung sei geboten. Beim Kostüm dürfe auf die Zu-



Charlotte Wolter als Messalina. Gemälde von Hans Makart

fälligkeiten der Zeit nur bedingt Wert gelegt werden. Das Kleid solle dem Schauspieler charakterisieren helfen und ihn schön sein lassen, nichts anderes. Scheffler behauptete damals, unseres Erachtens mit Recht, daß man mit zwei Dutzend Dekorationen alle großen Tragödien spielen könne und wir möchten diesen Gedanken dahin erweitern, daß man ebenso gut mit einer beschränkten Anzahl von Idealkostümen auskommen würde. Man darf sich dabei der glücklichen Versuche von Hedwig Buschmann erinnern, die ein ebenso praktisches wie geschmackvolles „Verwandlungskostüm" für die Bühne erfunden hat. Ganz echt wird das Kostüm aus tausend Gründen niemals wirken, es genügt, wenn es zur Charakterisierung beiträgt und ungefähr die Zeit andeutet, in der das Stück spielt. In ganz neuem Sinne könnte die Kostümfrage vielleicht durch erweiterte Benutzung von Licht und Farbe gelöst werden. Oskar Wilde plante schon eine Ausstattung seiner Salome in einer Harmonie symbolischer Farben. Herodes sollte in Gold, Salome

in Schwarz und Grün, die Soldaten in Bronze gekleidet sein. Die Römer hätten Purpur, die Juden Gelb getragen, die Szenerie wäre in Blau und Gold gestimmt worden.

Charles Ricketts hat die Salomeaufführung dann zu einer Harmonie in Blau gemacht. Die Idee, das Licht mit seinen raumgestaltenden und stimmunggebenden Eigenschaften zur Dekoration heranzuziehen, rührt von Adolf Appia her. Seit Reinhardts Bühnenkunst das Problem aufgegriffen hat und diese neuen Wege in der Praxis einschlägt, bieten sich in der Zukunft ungeahnte Möglichkeiten, mit dem Dekorationswesen auch das Kostüm in ganz neuem Sinne lösen zu können.



Ophelia in Hamlet
Kostümentwurf von Bianchini für die Comédie Française. 1886
Aus Bianchini und Mesplès. Le costume au théatre et à la ville. Paris 1886

Literatur

Ademollo, Aleß. I teatri di Roma nel secolo XVII. Roma 1888.
The Alleyn Papers published by I. Payne Collier. London 1843.
Anschütz, Heinr. Erinnerungen. Wien 1866.
Appia, Adolphe. Musik und Inszenierung. München, Bruckmann.
Arteaga, Steph. Geschichte der italiänischen Oper. Deutsch von Forkel. 2 Bde. Leipzig 1789.
Asmus, Heinr. Die dramatische Kunst und das Theater zu Lübeck. Lübeck 1862.
Ayrers Dramen, hrsgb. von Adalbert von Keller. 5 Bde. Stuttgart 1865.
Baker, H. Barton. The London stage from 1576 to 1888. 2 Bde. London 1889.
Bapst, Germain. Essai sur l'histoire du théatre. Paris 1893.
Beauchamps. Recherches sur les théatres de France. Paris 1735.
Bolte, J. Kleine Beiträge zur Geschichte des Dramas. Haupts Zeitschrift für deutsches Altertum. Bd. 32. Berlin 1888.
.... Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert. Hamburg 1895.
Brachvogel, A. E. Geschichte des Kgl. Theaters in Berlin. Berlin 1877.
Brotanek, Rudolf. Die englischen Maskenspiele. Wien 1902.
Graf Brühl. Neue Kostüme auf den Königl. Theatern in Berlin. Berlin 1819—1823.
Campardon, Emile. Les comédiens du roi de la troupe française. Paris 1879.
.... Les comédiens du roi de la troupe italienne. Paris 1880.
Carl August. Briefwechsel mit Goethe. 3 Bde. Berlin 1915.
Celler, Ludovic. Origines de l'Opéra. Paris 1868.
.... Les décors, les costumes et la mise en scène au XVII. siècle 1615—1680. Paris 1869.
Chappuzeau, Samuel. Le Théatre Français. Publié par Monval. Paris 1875.
Clairon. Mémoires. Paris an III.
Craig. Die Kunst des Theaters. Stuttgart 1905.
Creizenach, Wilh. Die Schauspiele der englischen Komödianten. Berlin o. J.
Cuningham, Peter. Inigo Jones. A life of the architect. London 1848.
Dacier, Emile. Musée de la Comédie Française. Préface par Jules Claretie. Paris 1905.
Devrient, Eduard. Geschichte der deutschen Schauspielkunst. 2 Bde. Berlin 1905.
Devrient, Hans. Joh. Friedr. Schönemann und seine Schauspielergesellschaft. Hamburg 1895
Douce, Francis. Illustrations of Shakspeare. 2 Bde. London 1807.
Driesen, Otto. Der Ursprung des Harlekin. Berlin 1904.
Ehrlich, Moritz. Das Gastspiel der Meininger oder die Grenzen der Bühnenausstattung. Berlin 1874.
Elze, Karl. William Shakespeare. Halle 1876.
Fischel, Oskar. Die Darstellung des Helden. Ein Kapitel aus der Theatergeschichte. Berliner kunstgeschichtliche Gesellschaft. Sitzungsbericht 1. 1917.

Flechsig, Eduard. Die Dekoration der modernen Bühne in Italien. Diss. (Leipzig) Dresden 1894.
Flögels Geschichte des Grotesk-Komischen. Von Fr. W. Ebeling. Leipzig 1862.
Fürstenau, Moritz. Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. 2 Bde. Dresden 1861.
Gaedertz, K. Th. Archival. Nachrichten über die Theaterzustände in Hildesheim, Lübeck, Lüneburg im 16. und 17. Jahrhundert. Bremen 1888.
Genée, Rudolph. Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels. Berlin 1882.
. . . . Geschichte des Theaterkostüms. In Spemanns Goldenes Buch des Theaters. Berlin 1902.
Goncourt, Edmond de. Madame Saint-Huberty. Paris 1885.
. . . . Mlle. Clairon. Paris 1890.
Görner, Karl von. Der Hanswurststreit in Wien und Joseph von Sonnenfels. Wien 1884.
Gottsched, Joh. Chr. Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen. Leipzig 1737.
. . . . Die deutsche Schaubühne. Bd. 3. Leipzig 1741.
. . . . Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. Bd. VIII. Stück 30. Leipzig 1743.
. . . . Handlexikon oder kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freien Künste. Leipzig 1760.
Grandaur, Franz. Chronik des Hof- und National-Theaters in München. München 1878.
Hagen, E. A. Geschichte des Theaters in Preußen. Königsberg 1854.
Hampe, Theod. Entwickelung des Theaterwesens in Nürnberg. Nürnberg 1900.
Hazlitt, W. C. The English drama and stage under the Tudor and Stuart princes 1543—1664. London 1869.
Hebenstreit, Wilh. Das Schauspielwesen. Wien 1843.
Heiland. Über die dramatischen Aufführungen im Gymnasium zu Weimar. Weimar 1858.
Heine, Heinr. Über die französische Bühne. Augsburg 1837.
Heinrich Julius, Herzog von Braunschweig. Schauspiele. Hrsgb. von Holland. Stuttgart 1855.
Henslowe, Philip. Diary 1591—1609. Ed. by I. Payne Collier. London 1845.
Herrmann, Max. Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Berlin 1914.
Hodermann, Richard. Geschichte des Gothaer Hoftheaters 1775—1879. Hamburg 1894.
Jacobs, Monty. Deutsche Schauspielkunst. Leipzig 1913.
Iffland, A. W. Almanach für Theater und Theaterfreunde. Berlin 1807—1812.
. . . . Über meine theatralische Laufbahn. Hrsgb. von Holstein. Stuttgart 1886.
Ben Jonson. Works. Published by Gifford. 9 Bde. London 1816.
Julien, Adolphe. Histoire du théatre de Mme. de Pompadour. Paris 1874.
. . . . Histoire du costume au théatre. Paris 1880.
Jundt, August. Die dramatischen Aufführungen im Gymnasium zu Straßburg. Straßburg 1881.
Kiesewetter, R. G. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Leipzig 1841.
Klingemann, August. Kunst und Natur. Blätter aus meinem Reisetagebuch. 3 Bde. Braunschweig 1823.
Krünitz, Joh. Georg. Ökonom. technische Enzyklopädie. Teil 141. Berlin 1825.
Küstner, K. Th. v. 34 Jahre meiner Theaterleitung. Leipzig 1853.
Laube, Heinr. Das Wiener Stadttheater. Wien 1875.
. . . . Das Burgtheater. Wien 1868.
Lessing. Hamburgische Dramaturgie 1767—1769. Berlin 1875

(Le Vacher de Charnoix). Recherches sur les costumes et sur les théatres de toutes les nations. 2 Bde. Paris 1790.
Lindner, E. O. Die erste stehende deutsche Oper. Berlin 1855.
Litzmann, Berth. Friedr. Ludwig Schröder. 2 Bde. Hamburg 1890.
Lynker, W. Geschichte des Theaters und der Musik in Cassel. Cassel 1865.
Malone, Edmund. Historical account of the rise and progress of the English stage. Basel 1800.
Mantzius, Karl. Skuespilkunstens Historie. 3 Bde. Kjøbnhavn 1897.
Mentzel, Elisabeth. Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst. N. F. Bd. 9. Frankfurt 1882.
Moland, Louis. Molière et la comédie italienne. Paris 1867.
Monval, Georges. Costumes de la Comédie Française au 17. et 18. siècle. Paris 1884.
Nuitter, Charles. Costumes de l'Opéra au 17 et 18 siècles. Paris 1883.
. . . . Costumes des ballets du Roy. Paris 1885.
Perrin, Emile. Etude sur la mise en scène. Noël et Stoullig, Annales du Théatre et de la Musique. Année VIII. Paris 1882.
Pichler, Anton. Chronik des Hof- und National-Theaters in Mannheim. Mannheim 1879.
Reden-Esbeck, Frh. von. Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen. Leipzig 1881.
Renier, Luzio. Commedie classiche in Ferrara nel 1499. Giornale storico della letter. ital. Vol. XI. Turin 1888.
Riccoboni dit Lelio, Louis. Histoire du théatre italien. Paris 1727.
Rigal, Eugène. Alexandre Hardy et le théatre français à la fin du XVI. et au commencement du XVII. siècle. Paris 1889.
Rudhart, Fr. M. Geschichte der Oper am Hofe zu München. Freising 1865.
Hans Sachs. Werke. Hrsgb. von Arnold. Berlin 1884.
Sandberger, Adolf. Roland Lassus' Beziehungen zur italienischen Literatur. Altbayer. Monatschrift 1899. Heft 3.
Scherillo, Michele. La commedia dell' arte in Italia. Turin 1884.
Schlager. Über das alte Wiener Hoftheater. Sitzungsberichte der philos.-histor. Klasse der K. Akademie der Wissenschaften. Jahrg. 1851. Wien 1851.
Schletterer, H. M. Das deutsche Singspiel. Augsburg 1863.
Schmid, Chr. Heinr. Chronologie des deutschen Theaters. Hrsgb. von Paul Legband. Berlin 1902.
Schmidt, P. Expeditus, o. Min. Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas im 16. Jahrhundert. Berlin 1903.
Schmidt, Friedr. Ludwig. Denkwürdigkeiten, hrsgb. von H. Uhde. 2 Bde. Hamburg 1875.
Schneider, Louis. Geschichte der Oper und des Opernhauses in Berlin. Berlin 1852.
Schön, Theodor. Geschichte des Theaters in Ulm. Diözesan-Archiv für Schwaben. Jahrg. 17—19. Stuttgart 1899—1901.
Schreiber, Heinr. Das Theater zu Freiburg i. Br. Fortgesetzte Beiträge zur Geschichte der Stadt Freiburg 1837.
Schütze, Joh. Friedr. Hamburgische Theatergeschichte. Hamburg 1794.
Schweitzer, Heinr. Molière und seine Bühne. Molière-Museum. Wiesbaden 1881.
Sittard, Josef. Geschichte der Musik und des Theaters am württembergischen Hofe. 2 Bde. Stuttgart 1890.
Soulié, Eudore. Recherches sur Molière et sur sa famille. Paris 1863.
Streit, Armand. Geschichte des Bernischen Bühnenwesens. 2 Teile. Bern 1873.
Teichmann, Joh. Val. Literarischer Nachlaß, hrsgb. von Dingelstedt. Stuttgart 1863.

Tieck, Ludwig. Kritische Schriften. Bd. IV. Leipzig 1852.
Trautmann, Karl. Archivalische Nachrichten über die Theaterzustände schwäbischer Reichsstädte. Archiv für Literaturgeschichte. Bd. 14. Leipzig 1886.
. . . . Italienische Schauspieler am bayrischen Hofe. Jahrbuch für Münchener Geschichte. Jahrg. 1. München 1887.
Uhde, Herm. Das Stadttheater in Hamburg 1827—77. Stuttgart 1879.
Valentini, Franc. Trattato su la commedia dell'arte. Berlin 1826.
Vincke, Gisbert Frhr. v. Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte. Hamburg 1893.
Weinberg, Gustav. Das französische Schäferspiel in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Frankfurt 1884.
Weiß, Karl. Die Wiener Haupt- und Staatsaktionen. Wien 1854.
Witkowski, G. J. und L. Naß. Le Nu au théatre. Paris 1909.
Witz, F. A. Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg. Augsburg 1876.
Zeidler, Jak. Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas. Hamburg 1891.

Anhang

1.

Pollux. Maskenverzeichnis. Aus dem Onomastikon. Übersetzt von Witzschel. Abgedruckt aus Paulys Real-Enzyklopädie. Bd. 5. Stuttgart 1848.

Pollux unterscheidet bei den tragischen Masken sechs verschiedene Charaktere des bejahrten Alters. 1. *ξυρίας*, der älteste unter den Greisen, mit ganz weißem Haare, welches dicht an dem Onkos anlag, geschorenem Bart und langem Kinn; 2. *λευκός*, mit graulichem Haar, er trug noch Locken, hatte ein volles Kinn und vorstehende Backen, die Gesichtsfarbe war ein mattes Weiß, der Onkos niedrig; 3. *σπαρτοπόλιος*, mit Spuren des herannahenden Alters, war dunkelhaarig und von kränkelnder Hautfarbe; 4. der *μέλας* war ein brünetter Mann, hatte noch einen ganz vollen Bart und gleiches Haupthaar, die Gesichtszüge waren markiert und der Onkos hoch; 5. der *ξανθὸς* hatte blonde Locken, einen niedrigeren Onkos und schönen Teint; 5. der *ξανθότερος*, eine Abart des vorhergehenden, glich ihm in allen Stücken und unterschied sich nur durch eine mattere Gesichtsfarbe und hatte Kranke und Leidende darzustellen. Die Masken der jüngeren Männer teilt P. in acht Klassen. 1. der *πάγχρηστος*, der älteste unter ihnen, trug keinen Bart, hatte schöne Hautfarbe, war brünett und trug dichte und dunkle Haare. 2. der *οὖλος* war blond und trug einen hohen Onkos, an dem die Haare fest anlagen, hatte hohe Augenbrauen und ein mannhaftes Ansehen. 3. der *πάρουλος* unterschied sich nur durch ein jugendlicheres Gesicht. 4. der *ἁπαλός* hatte blonde Locken, weißen und glänzenden Teint und glich einem schönen Götterbilde. 5. der *πιναρός* war geschwollen, bleifarben, die Augen niedergeschlagen, hatte eine unreine Gesichtsfarbe und blondes Haupthaar. 6. der zweite *πιναρός* sah noch schmächtiger und jünger aus und trug mehr Haare. 7. der *ὠχρός* hatte eine ganz saftlose Haut, viele Haare, ein krankhaftes Äußere und spielte ins Blonde. 8. der *πάρωχρος* glich ganz dem vorhergehenden, hatte aber eine noch blässere Hautfarbe und stellte Kranke und Verliebte dar. Von diesen Masken, welche nur für Leute von königlicher Abkunft in der Tragödie gebraucht wurden, waren aber die Diener verschieden, von denen P. drei Abteilungen macht. 1. *διφθερίας* trug keinen Onkos, sondern nur ein *περίκρανον*, hatte weiße wohlgekämmte Haare, eine helle Gesichtsfarbe, eine spitz zulaufende Nase, hohe Augenbrauen und trübe Augen. Sein Bart trug Zeichen des Alters. 2. der *σφηνοπώγων*, ein Mann in den besten Jahren, hatte einen hohen und breiten Onkos, der nach Art einer Perücke nicht ganz dicht war, sondern hohle Stellen hatte. Er war blond, hatte markierte

Gesichtszüge, rötliches Äußere und sah einem Boten ähnlich. 3. der ἀνάσιμος hatte einen sehr hohen Onkos, keinen Bart und war blond, seine Haare gescheitelt, seine Gesichtsfarbe rötlich. Auch diese Maske diente für Botenrollen. — Die Frauenmasken werden in elf verschiedene Klassen geteilt. 1. die πολιὰ κατάπομος ging allen anderen an Würde nnd Alter voran. Sie hatte weißes Haar, einen nicht allzu hohen Onkos und bleiche Gesichtsfarbe. 2. das ἐλεύθερον γραΐδιον mit niedrigem Onkos, weißlichem Teint, grauen Haaren, die in den Nacken herabfallen; war die Maske der Unglücklichen. 3. das οἰκετικὸν γραΐδιον hatte statt des Onkos ein Perikranon von Wolle und Runzeln auf den Wangen. 4. das οἰκετικὸν μεσόκουρον hatte einen niedrigen Onkos, weiße, etwas ins Fahle und Graue übergehende Hautfarbe. 5. die διφθερῖτις war jünger und trug keinen Onkos. 6. die κατάκομος ὠχρὰ mit dunklem Haar und trübem Blick. 8. die μεσόκουρος πρόσφατος hat dieselbe Haartracht, aber ein weniger bleiches Ansehen. 9. die κούριμος παρθένος, die zum Zeichen der Trauer statt des Onkos glatt gescheitelte Haare trug, welche rings um den Kopf abgeschnitten waren; sie hatte einen bleichen Teint. 10. eine zweite κούριμος παρθένος unterschied sich von der vorhergehenden nur durch die Haartracht und einen Kranz von Locken. 11. die κόρη, eine Mädchenmaske mit kindlichem Ausdruck.

Unter den älteren Charakteren unterscheidet er folgende: 1. der erste πάππος, der älteste, mit geschorenem Haupthaar, sanft gewölbten Augenbrauen, wohl erhaltenem Bart, schmächtigen Wangen, niedergeschlagenem Blick, weißer Hautfarbe und freier Stirn; 2. der zweite πάππος: noch schmälere Wangen, schärferer Blick, trüberes Auge, fahler Teint, stattlicher Bart, hochblondes Haar, schlaffes Ohr. 3. der ἡγεμὼν, ein Greis mit einem Kranz von Haaren um den Kopf, gebogener Nase, glattem Gesicht, die rechte Braue etwas in die Höhe gezogen; 4. der πρεσβύτης μακροπώγων oder ἐπισείων mit über die Stirn herabhängendem Haupthaar, das den Kopf rings umkränzt, langem Bart und mattem Blick; 5. der erste Ἑρμώνειος (eine Erfindung des Schauspielers Hermon) war etwas kahlköpfig, hatte einen spitzen Bart, hohe Augenbrauen und ein grämliches Aussehen; 6. der zweite Ἑρμώνειος mit geschorenem Haupthaar und einem spitz zulaufenden Barte; 7. der Λυκομήδειος mit vollem Haar, langem Bart, die eine Braue etwas hoch, und mit dem Ausdruck der Vielgeschäftigkeit; endich 8. der πορνοβοσκός, in allem der vorhergehenden Maske gleich, ein grinsendes Lächeln spielte um seinen Mund, während die Augenbraunen zusammengezogen waren, dabei war er mehr oder weniger kahlköpfig. — Von jüngeren Männern führt P. folgende Charaktere an: 1. der πάγχρηστος mit geröteter Gesichtsfarbe, starken Muskeln, einigen Falten auf der Stirn, einem Kranz von Haaren und hohen Brauen; 2. der μέλας, etwas jünger, mit tieferen Brauen, doch ebenfalls kräftig und gebräunt; 3. der οὖλος, schön, jung, mit blühender Gesichtsfarbe, vollem Haar, hohen Brauen und auf der Stirn nur eine Falte; 4. der ἁπαλὸς, der jüngste von allen, hatte eben solche Haare, und war weiß von Antlitz ohne Sonnenbrand und von zartem Ansehen. Von diesen Charakteren unterscheidet er dann noch andere, die durch ihre Lebensart ein besonderes Ansehen erhalten

hatten: 1. der ἄγροικος hatte braune Gesichtsfarbe, breite Lippen, eine Stumpfnase und einen Kranz von Haaren; 2. der ἐπίσειστος gab Soldaten und Prahler, hatte braunen Teint und über die Stirn herabfallende dunkle Haare; 3. der κόλαξ, und παράσιτος waren beide brünett und hatten dabei eine eingebogene Nase und den Ausdruck des Wohlbehagens; der Parasit hatte nur noch schlaffere Ohren und eine glänzendere Gesichtsfarbe als der κόλαξ, auch seine Augenbrauen waren schwächer und charakterloser; 4. der εἰκονικὸς mit spärlichen grauen Haaren und einem geschorenen Bart; übrigens hatte er das Ansehen eines vornehmen Fremden. Nicht unbedeutend war auch die Zahl der Sklavenmasken: 1. der πάππος unter ihnen hatte allein graues Haar und einen knechtischen Ausdruck; 2. der ἡγεμὼν hatte rothes geflochtenes Haar und schwache zusammengezogene Augenbrauen; 3. κατωτριχίας hatte eine angehende Glatze, rothes Haar und hohe Augenbrauen; 4. der οὖλος θεράπων hatte rotes Haar von derselben Farbe wie sein Gesicht, hatte auch eine kleine Glatze und schielte dabei; 5. der Μαίσων war brünett, kahlköpfig und mit ein paar dunkelfarbigen Locken versehen, von gleicher Farbe wie das Barthaar, dabei schielte er; 6. der ἐπίσειστος ἡγεμὼν unterschied sich nur dadurch, daß sein Haar über die Stirne herabfiel. Die Weibermasken beschreibt P. so: die alten waren entweder dürr und hager — dann hatten sie dünne Runzeln, blasse Gesichtsfarbe und einen unsteten Blick —; oder sie waren beleibt, dann hatten sie breite tiefe Runzeln und eine Binde, welche die Haare zusammenhielt. Die Haushälterinnen waren noch besonders ausgezeichnet. Sie hatten Stumpfnasen und auf jeder Seite noch ein paar Backzähne. Unter den jüngeren unterscheidet er die λεκτικὴ mit üppigem Haarwuchs, die Haare wohlgekämmt, die Augenbrauen hoch, die Haut weiß; die οὔλη mit anderer Haartracht; die κόρη gescheitelt, hohe und dunkle Brauen, die weiße Haut etwas gefärbt; die ψευδοκόρη mit etwas weißerem Teint, die Haare am Vorderkopf zusammengebunden und einer Neuvermählten ähnlich. Eine Abart davon unterschied sich dadurch, daß sie einen Scheitel trug. Die σπαρτοπ 'λιος λεκτικὴ hatte graue Haare und das Ansehen einer verbrauchten Hetäre. Die παλλακὴ sah ihr ähnlich, hatte aber noch wohlerhaltenes Haupthaar. Das τέλειον ἑταιρικὸν hatte rötere Gesichtsfarbe wie die ψευδοκόρη und Locken an den Ohren. Das ἑταιρίδιον ἀκαλλώπιστον hat den Kopf mit einer Binde umwunden. Die διάχρυσος ἑταιρα trägt viel Schmuck im Haare; die διάμιτρος ἑταιρα eine bunte Mitra um den Kopf. Das λαμπάδιον hat einen Büschel Haare an ihrem Vorderkopf, der spitz zulief. Die ἁβρὰ περίκουρος ist eine Dienerin mit geschorenem Kopf und trägt nur einen weißen Chiton mit einer Gurt. Das παράψηστον θεραπαινίδιον endlich hat die Haare gescheitelt und eine etwas stumpfe Nase. Da sie die Sklavin von Hetären vorstellte, so trug sie einen gegürteten Chiton von karmoisinroter Farbe.

2.

Pollux. Über die Kleidung der Schauspieler. Aus dem Onomastikon. Nach der Ausgabe von Erich Bethe. Leipzig 1900. Liber IV. § 115—118. Übersetzt von Prof. Dr. Schubart[1]).

Tracht ist die Kleidung der Schauspieler — man nannte sie auch „Leibchen (σωμάτιον). — Trachtenmacher ist der Maskenmacher; und man kann sagen (nämlich für Maske): πρόσωπον, προσωπεῖον, προσωπίς μορμολυκεῖον (Popanz) γοργόνειον (Gorgonenhaupt).

Fußbekleidung sind Kothurne, nämlich in der Tragödie, und Schuhe (ἐμβάδες); Stiefel (ἐμβάται) aber die der Komödie. (der Unterschied der ἐμβάδεῖ und ἐμβάται ist unbekannt). Tragische Kleider sind „das Bunte" — so nannte man nämlich das Unterkleid (χιτών) — was man darüber wirft ist das Schleppkleid (ξυστίς), das Froschkleid (βατραχίς), das Sommerkleid (χλανίς), das golddurchwirkte männliche Oberkleid, auch mit Gold gestickt, das steife Kleid, das rote Kleid, ferner Tiara, Kopfhülle, Kopfbinde; Netz — es war ein netzartiges Wollgeflecht um den ganzen Körper, das Teiresias oder irgendein anderer Seher sich umwarf — Bausch, den über „das Bunte" die Darsteller des Atreus, Agamemnon und ähnlicher Rollen anzuziehen pflegten, das Haftekleid (ἐφαπτίς, ein männliches Oberkleid), eine purpurne oder rote Wickelbinde, die die Soldaten oder Jäger um die Hand zu tragen pflegten. Das Safrankleid ist ein Oberkleid (ἱμάτιον); Dionysos trug es, sowie einen Schulterriemen mit Blumen (stickerei?) und einen Thyrsos.

Solche, die sich im Unglück befanden, trugen weiße, ungewaschene Kleidung, besonders die Verbannten, oder graue oder schwarze oder quittengelbe oder bläuliche; Lumpen sind die Tracht des Philoktet und des Telephos. Ferner gehören Hirschkalbfelle, Häute, Messer, Stäbe, Speere, Bogen, Köcher, Heroldsstäbe, Keulen, Löwenhaut und Gesamtrüstung zur Männertracht in der Tragödie.

Zur Frauentracht das purpurne Schleppkleid, das weiße Ärmelsaumkleid für die Herrscherin; für die Unglückliche ist das Schleppkleid schwarz, der Umwurf bläulich oder quittengelb.

---

[1]) Da es sich um lauter technische Ausdrücke handelt, kann man Pollux eigentlich nicht übersetzen. Ich habe sie meistens zu übertragen versucht, öfters den griechischen Ausdruck in Klammern daneben gesetzt, der aber auch sonst immer berücksichtigt werden muß. Ein paar Mal habe ich in Klammern kurze Erläuterungen eingeschoben, die also nicht zum Texte des Pollux gehören.

Kleidung der Satyre ist Hirschkalbfell, Ziegenfell, das man auch Gemsen- und Bocksfell nannte, und wohl auch das gewebte Pantherfell; ferner das dionysische *θήραιον* (Pollux sagt an anderer Stelle, der Name sei entweder von der Insel Thera abzuleiten oder komme daher, daß Tiere eingewebt seien), das Blumensommerkleid, das rote Oberkleid, das Heukleid, ein zottiges Untergewand, das die Silene tragen.

Tracht der Komödie ist das schulterfreie Kleid (*ἐξωμίς*); es ist ein weißes ungemustertes Untergewand, das auf der linken Seite keine Naht hat, ungewalkt. Tracht der Greise ist ein Oberkleid und der Krummstab; das rote Kleid oder das schwarzpurpurne Oberkleid ist die Tracht der Jüngeren.

Ränzel, Stock, Tierfell gehören zu den Bauern. Purpurkleidung tragen die Jünglinge, die Parasiten schwarze oder graue, außer im Sikyonios (einer Komödie Menanders) wo sie weiß ist, wenn der Parasit im Begriffe steht zu heiraten. Zum schulterfreien Kleide der Sklaven gehört noch ein kleines weißes Oberkleid, das man Schurz nennt oder „Nachspruch" (das *ἐπίρρημα* folgte in der Komödie auf die Strophe der sogen. Parabase). Der Koch hat ein doppeltes ungewalktes Kleid.

Frauentracht der Komödie: bei den alten Weibern quittengelb oder blaßblau, außer bei den Priesterinnen, die weiß tragen. Die Kupplerinnen oder Hurenmütter haben eine kleine Purpurbinde um den Kopf. Die jungen Mädchen tragen weiß oder Byssuskleidung, die Erbtöchter weiß mit Troddeln. Die Hurenhalter kleiden sich mit gefärbtem Untergewande und blumigen Überwurf und tragen einen geraden Stock; der Stock heißt *ἄρεσκος* (= „gefällig"). Die Parasiten haben an sich eine Striegel (*στλεγγὶς* kann auch ein dem Striegel der Ringer ähnlicher Kopfschmuck sein) und eine Flasche, wie die Bauern einen „Hasenschläger" (Knüppel, der auch als Wanderstab dient).

Manchmal haben die Frauen auch das Ärmelsaumkleid und die sogen. Symmetria, ein auf die Füße reichendes, ringsum echt purpurgestreiftes Unterkleid.

3.

Beschreibung der Ordnung, in welcher der prachtvolle Triumphzug des Mysteriums der Apostelgeschichte von Arnoul und Simon Grébau in Bourges stattgefunden hat.

Herausgegeben von

Jacques Thiboust, Herrn von Quantilly, Sekretär des Königs, Abgeordneter des Berry.

Ordnung,

in welcher der triumphierende und prächtige Umzug des Mysteriums der Apostelgeschichte in Bourges gehalten wurde am Sonntag den letzten April 1536.

Übersetzt vom Herausgeber nach der Ausgabe:

Bourges
Imprimerie de Manceron.
1836.

Gegen sechs Uhr des Morgens begaben sich der Bürgermeister und die Schöffen der vorbesagten Stadt, begleitet von den Offizieren derselben, an der Zahl 36, in ihren roten und grünen Kleidern, nämlich Bürgermeister und Schöffen auf ihren Maultieren mit Schabracken und die Offiziere zu Fuß, jeder mit einem weißen Stab in Händen, um die Menge des Volkes in Ordnung zu halten, nach der Abtei und dem Kloster von St. Sulpice in Bourges, wo sich der größere Teil der Bürger, welche die Persönlichkeiten des Mysteriums darstellen sollte, schon eingefunden hatte. Nachdem alle die Messe gehört hatten, haben sich die Bürger in die Kammern und anderen Orte, die man für sie bereitet hatte, zurückgezogen, um sich anzuziehen und zu bekleiden. Die Religiosen dieses Klosters empfingen sie achtungsvoll und mit gutem Willen und boten ihnen reichlich Erfrischungen und Wein an.

Gegen neun Uhr kamen die Herren von Gericht ebenfalls nach der vorbesagten Abtei, um den Unternehmern des Mysteriums Hilfe und Unterstützung angedeihen zu lassen und die Ordnung zu sehen, welche dem besagten Umzug gegeben werden würde. Zu diesem Zweck ließ man die Trommel rühren, Trompeter und Pfeifer spielen, welche das Zeichen gaben, daß jeder sich an seinen Platz verfüge. Jeder begab auf der Stelle an den bestimmten Ort, einen großen, von Mauern umgebenen Platz mit drei großen Toren.

Durch das eine derselben, an der Seite der Kirche, traten alle Mitspieler ein und an dem anderen derselben, welches in die Gärten der Abtei führte, die mit Wassergräben umgeben waren, so daß von hier aus niemand eintreten konnte, begab sich ein Abgeordneter, stellte sich an erhöhtem Orte auf und rief mit Hilfe einer Liste, welche die Zahl, Namen und Zunamen aller Mitspieler enthielt, sie nach der Reihe auf. Die Herren vom Gericht, Bürgermeister und Schöffen ließen sie dann durch das dritte Tor in den Platz eintreten, der um einen Weiher herumliegt, so daß man mit Leichtigkeit die ganze Ordnung übersehen konnte. Die Pferde und die Triumphwagen, das Paradies und die Hölle blieben in dem großen Vorhofe zurück. Dieser geht auf die Vorstadt St. Sulpice hinaus, deren Tore weit offen standen. Etwa um elf Uhr begann man die Abtei in folgender Ordnung zu verlassen:

Zuerst der Herr Prokurator des Königs und der Königin von Navarra auf einem Maultier, in der Hand einen weißen Stab. Mit ihm marschierten zwölf Sergeanten mit weißen Stäben in der Hand, welche Platz machten und unter dem Volke Raum schafften. Es hatte sich in der Besagten Vorstadt in so großer Menge angesammelt, daß es nur mit der allergrößten Mühe gelang, einen engen Durchgang freizumachen.

Den Marsch begannen fünf Trompeter und ein Hornist mit vier Schweizer Tambours und zwei Pfeifern. Sie wurden gefolgt von zwei höllischen Furien, nackten Menschen, an vielen Stellen ihres Körpers lang behaart, mit langen Haaren und Augenbrauen, die bis zum Kinn reichten, im übrigen wie mit Wunden bedeckt und mit Mäulern, aus denen Feuer hervorzugehen schien.

Dann kamen in stolzem Aufzug vier kleine Teufel, in Tuch von sonderbarer Farbe gekleidet mit Rasseln, vergoldeten Helmen und Flügeln, die sich unausgesetzt bewegten.

Ihnen folgten in fabelhaftem Stolz sechs andere Teufel, die vier ersten in Kleidern von wunderlicher Farbe mit Flittern besät, von denen die einen vergoldet, die anderen versilbert waren. Die beiden anderen in violett-roten und orangefarbenen Sammet gekleidet, ganz bedeckt mit kleinen Schlangen, Salamandern, Nattern und anderen Tieren in Stickerei. Sie hatten alle große Flügel, die von den Schultern bis zu den Beinen hinabreichten. Sie konnten sie aufrichten und herablassen, wie ihnen gut schien. Alle hatten ferner Rasseln und vergoldete und versilberte Helme. Sie spien Feuer durch Ohren und Nasenlöcher und hielten in ihren Händen Feuerkolben, die in der Form von Schlangen angefertigt waren und von Stunde zu Stunde von besonders dazu angestellten Leuten ausgewechselt wurden, so daß sie niemals verhindert waren, mit diesen Feuer von sich zu geben oder Feuer zu speien.

Dann kam ein großer Drache, ungefähr zwölf Fuß lang, der unaufhörlich den Kopf, die Augen und den Schwanz bewegte und die Zunge herausstreckte, von der häufig genug Feuer ausging. Zwischen seinen Flügeln, die sich bewegen konnten, saß Satan in roten langhaarigem damaszierten Sammet gekleidet, umgürtet mit einer langen Schlange, welche unaufhörlich Kopf und Schwanz bewegte. An anderen Teilen seines Körpers sah man kleinere Schlangen und Drachen, die sich ebenfalls bewegten. Seine Flügel waren

mit Spiegeln besetzt; er richtete sie häufig auf. Sein Helm war nur halb und bedeckte ihm bloß den Kopf, er war vergoldet und mit kleinen Schlangen und Salamandern besetzt, die Feuer spien. In seiner Hand hielt er ein Szepter, aus dem an vier Stellen Feuer hervorbrach. Dieses wurde von einem anderen Teufel bereit gehalten, der extra dafür angestellt war und außerdem den Drachen zu führen hatte.

Folgends kam Belial, Prokurator der Hölle, gekleidet in lohfarbigen Sammet, bestickt mit verschiedenen Arten von Tieren. Er trug um den Hals eine große lebende Schildkröte, die an einer dicken goldenen Kette, etwa 500—300 Taler wert, befestigt war. Er trug eine wulstförmige Kopfbedeckung. Seine Flügel waren von changeantem Taffet mit Stickereien verziert, Helm und Rassel waren versilbert. Er spie Feuer durch die Nase, hielt in seiner Hand einen Feuerkolben und gab sich in seiner Haltung noch stolzer als die anderen.

Ihm folgte Cerberus, Türhüter der Hölle, gekleidet in ein rotes, langhaariges Gewand, besät mit kleinen goldenen Mäulern. So waren auch seine Flügel. Auf seinem Helm sah man drei vergoldete Köpfe, die häufig Feuer spien. Er hielt in seinen Händen die Schlüssel der Unterwelt. welche gerade aus dem Ofen zu kommen schienen, solche Funken sprühten sie. Alle die besagten Teufel waren an Händen und Füßen derart geformt, daß im Gehen ihre Klauen sich öffneten und wieder schlossen, so wie bei einem Pfau.

Dann kam Proserpina in einem Bärenfell, aus ihren langen Brüsten tropfte fortwährend Blut und manchmal Feuer. Sie hatte einen versilberten Helm.

Hinter diesen Teufeln wurde eine Hölle geführt, die war 14 Fuß lang und 8 breit. Sie hatte die Gestalt eines Felsens, auf dem ein brennender, mit Flammen bedeckter Turm stand. In demselben erschien Luzifer, aber nur mit Oberkörper und Kopf. Er war bekleidet mit einem Bärenfell, an dessen Haaren Flitterchen hingen. Sein Helm hatte zwei Schnauzen von verschiedener Farbe. Er spie unaufhörlich Feuerflammen und hielt in den Händen Schlangen oder Vipern, die sich bewegten und Feuer spieen. An den vier Ecken des Felsens waren vier kleinere Türme, in denen man arme Seelen verschiedenen Arten von Qualen unterworfen sah. Aus der Vorderseite des Felsens kam eine mächtige Schlange hervor, die aus Maul, Nase und Ohren Feuer spie. Aus seinen Ritzen krochen alle Arten von Schlangen und großen Kröten. Die Hölle wurde geleitet und geführt durch eine gewisse Zahl von Leuten, die sich innerhalb derselben befanden und die Qualen an den dazu bestimmten Orten in Bewegung setzten, so wie man es ihnen befohlen hatte.

In geringer Entfernung hinter der Hölle kam ein Besessener in grüner Seide, besät mit goldenen Äpfeln, mit einem Kragen von gelber changeanter Seide. Sein Barett war von sonderbarer Form, mit Steinen besetzt, er wurde geführt und geleitet von seinem Vater, der ihn an einer langen vergoldeten Kette hielt. Der Vater selbst trug gelbe Seide mit einem Kragen nach jüdischer Art.

Den beiden folgte ein Blinder und sein Diener in roter und grauer Seide. Der Blinde hatte eine Leier, die er spielen konnte, sie sahen jeder in seiner Art gut aus.

Dann wurde ein Gelähmter auf einer Bahre getragen. Sie war grün gemalt, mit vergoldeten Kartuschen geschmückt und mit einem Tuch von allerlei Farben bedeckt. Er trug ein Hemd von orangegelber Seide und hatte ein Tuch nach oben besagter Art um den Kopf.

Dann kam ein anderer Paralytiker, von zwei Männern getragen, jeder in changeant Taffet nach besagter Mode.

Dann folgten einer nach dem anderen allerhand Kranke, als Blinde, Lahme, Besessene, Fieberkranke und andere Kerls, alle in schwerer Seide, viel besser gekleidet, als es sich für sie schickte. Es waren ungefähr 18 bis 20 Leute.

Folgends spielten zwei Trommler und ein Pfeifer, vor einer Rotte von Juden und Jüdinnen als Arianer, Sadducäer, Pharisäer, Helden, Satrapen und Lastträger, etwa 50 Menschen. Sie waren Verfolger und hetzten zum Tode der Apostel an den Orten, wo diese predigten und den Glauben verkündigten. Alle waren fein angezogen und nach antiker Art gekleidet, sei es in Sammet, Seide, Damast oder Taffet von den verschiedensten Farben. Alle mit Hüten, die mit Stickereien und Steinen reich verziert waren. Unter dieser Gesellschaft waren drei Tribunen zu Pferde, gekleidet in Seide und Damast, mit umgeklappten ausgezackten Kragen, an jeder Jacke hing eine Quaste von Seide oder Perlen. Die Kopfbedeckung stimmte zum Anzug, sie war verziert mit goldenen Ketten oder Stickereien. Die Schabracken waren von Seide oder Taffet mit Franzen und Quasten in allen Farben.

Dann kam eine andere Sorte von Juden und Wirten, welche die Apostel aufnahmen und beherbergten, in der Anzahl von 8 Leuten. Gekleidet in Sammet, Seide und Damast von allen Farben, quergestreift mit Bändern von Gold und Seide nach türkischer Art, äußerst passend für diese Leute. Hüte und Kleider geschmückt mit Ketten und Kleinodien. Unter ihnen befanden sich drei Witwen Thabita, Noëmy und Thamar, jede von ihnen in einem Kleide von Sammet mit Mänteln von Seide und Damast, auf den Köpfen Kreppschleier, rings mit Goldfäden durchwirkt.

Ordnung der Apostel.

St. Peter in einem langen Gewande von karmoisinroter, goldbrochierter Seide, verziert mit Diamanten und großen Perlen, dazu einen schärpenartig umgelegten Mantel von Goldstoff.

St. Andreas in einem langen Gewande von Goldstoff, auf rotem Grund, mit Franzen am unteren Rand, einem karmoisin-violetten Mantel von leichtem Taffet, ringsherum mit goldgefaßten Perlen bestickt und auf der Schulter mit einem Kleinod befestigt, in das vier Diamanten, vier hängende Perlen und eine weitere nach vorn gefaßt waren.

St. Jakob, der größere, in einem langen Gewand von leichtem changeantem Taffet, ringsherum in antiker Weise mit Silberfäden gestickt, der Mantel von karmoisin-roter Seide mit goldenen Muscheln bestickt, die durch Knotenwerk verbunden waren.

St. Johannes in einem langen Gewande von blauem Sammet, bestreut mit Perlen, mit Stickerei und Fransen von Goldfäden, dazu einem Mantel von goldgelbem Taffet mit ebensolchen Fransen.

St. Jakobus Minor, in einem langen Gewande von violettem Damast, unten mit Franzen von Goldfäden, am Saum mit einer Stickerei von Liebesknoten, am Kragen mehrere Ketten, Juwelen und Perlen. Der Mantel von weißer Seide mit rotem Taffet gefüttert, mit Kleinoden und Ketten verziert, darunter ein Juwel, das auf 450 Goldtaler geschätzt wurde.

St Thomas in einem langen Gewande von lohfarbener Seide, bestickt mit Figuren in Gold und Silberstoff, Mantel von violettem Sammet, besät mit silbernen Sphären und Buchstaben.

St. Matthäus in einem langen Gewande von violettem Sammet, mit Stickerei in weißer Seide und Goldfäden, mit einem Gürtel in Gestalt eines goldenen Strickes, der auf 500 Taler geschätzt wurde, Mantel von weißem Damast mit goldenen Fransen.

St. Philipp in einem langen Gewande von violett-karmoisin Sammet, mit Goldfranzen, Mantel von reich brochierter grüner Seide.

St. Bartholomäus in einem langen Gewande von karmoisin Damast mit Goldstickerei. Der Mantel von violett-karmoisin Seide.

St. Judas, in einem langen Gewande von karmoisin Seide, ringsherum mit einer Stickerei von Goldfäden auf grünem Sammet. Der Mantel von grünlich-blauem Sammet mit Gold gestickt und mit Steinen von hohem Wert verziert.

St. Simon, in einem langen Gewande von figuriertem grünen Sammet mit Streifen von Goldstoff. Der Mantel von Goldstoff mit großen goldenen Rosenkränzen befestigt.

St. Mathias, gekleidet in karmoisin Damast mit Silberfäden durchwirkt. Der Mantel von gelbem Taffet.

Hinter den Aposteln kam in großer Demut die Jungfrau Maria in einem Kleide von weißer Seide und einem auf der Erde schleppenden Mantel von karmoisin-violettem Sammet.

Maria Jakobi, in einem Kleide von blauem Damast und einem Mantel von Goldstoff auf rotem Grund. Auf dem Kopfe hatte sie einen reichen und herrlichen mit der Nadel gefertigten Kopfputz und darüber einen Schleier von Seidenkrepp mit Goldfäden.

Ihr folgte Maria Salome in einem Kleide von Goldstoff auf rotem Grund. Der Mantel von violetter Seide mit ähnlichem Kopfputz und prächtigem Schleier.

Dann kam Maria Magdalena in einem Kleide von Goldstoff mit einem Mantel von karmoisinrotem Sammet. Auf dem Haupte einen schönen und reichen Kopfputz mit einem Bausch, darüber einen Schleier von Seidenkrepp mit Goldfranzen. In der Hand hielt sie ein Kristallgefäß auf goldenem Fuß mit goldener Fassung. Alle drei Marien hatten Pantoffeln von weißem Sammet.

Dann kam Veronika in einem Kleid von grünblauem Sammet mit einem Mantel von blauem Damast. Auf dem Kopf trug sie einen überaus reichen Kopfputz von Goldfäden mit einem mit Edelsteinen und Perlen verzierten Wulst. Darüber einen Schleier von Seidenkrepp mit Goldfäden durchwirkt.

Die Marien und Veronika waren begleitet von drei Jungfrauen, die folgendermaßen bekleidet waren: Die beiden ersten in Roben von weißem Damast mit hängenden Ärmeln, verziert mit Stickereien von Goldschnur. Die Ärmel ihrer Roben waren von Goldstoff, geschlitzt und mit weißer Seide gefüttert. Auf ihren Häuptern einen Kopfputz von genähtem Gold, schön und reich und eigentümlich. Die dritte Jungfrau trug eine Robe von grauem Damast von gleichem Schnitt, die Ärmel von Goldstoff, aufgeschlitzt über blauer Seide, mit einem sehr schönen Kopfputz von Goldstoff.

In ihrem Gefolge kamen die drei Verwandten Unserer Lieben Frau Isai, Joseph der Gerechte und Amadour in jüdischer Weise gekleidet in blauem Sammet, weißen und gelb und violetten Damast mit Franzen von Goldfäden und hohen, ebensolchen Hüten. Ihre Kleider waren bedeckt mit Rosenkränzen und Goldketten. Jeder hatte oben an seinem Hut eine Quaste hängen.

Dann kamen die sieben Diakonen, auserwählt von den Aposteln, um das zum Glauben bekehrte Volk zu versehen. Sie waren gekleidet wie folgt: St. Stephan, der als erster kam in einem türkischen Seidenstoff von vielen verschiedenen Farben, mit einem kleinen Kragen von grüner, gefranzter Seide. Die anderen sechs waren ähnlich gekleidet, in Gewändern von karmoisin Damast, Sammet und farbiger Seide.

In folgender Ordnung kamen St. Barnabas, St. Lucas, St. Marcus, Linus, Cletus und Papst Clemens mit der Mutter des Heiligen Marcus und ihrer Kammerfrau, gekleidet wie nachstehend beschrieben: St. Clemens in einem langen Gewande von karmoisin Damast mit Goldfranzen, einer hohen Mütze von violett-karmoisin Sammet, besetzt mit Perlen, Rubinen und Diamanten. Die anderen in lohfarbenem blauen und gelben Damast, verziert mit Stickereien.

Den oben Genannten folgten einer hinter dem anderen 62 Schüler in langen Kleidern von Sammet, karmoisin Seide, Damast und Taffet von verschiedenen und sonderbaren Schnitten. Die einen mit Stickerei verziert, die anderen mit seidenen oder goldenen Bändern. Alle näherten sich der antiken Mode und es befanden sich in ihrer Gesellschaft Ananias und seine Frau Saphira passend angezogen.

In ihrem Verein waren auch Aquila, Drusiana und Plautilla in karmoisin Sammet und Seide mit Silberstoff ausgeputzt, mit vielen Kleinoden und goldenen Ketten als Einfassung. Sehr schön angetan nach der besagten antiken Mode.

Die Doktoren, an der Zahl zehn, mit den ersten und zweiten Priestern von Jerusalem, ritten auf Maultieren, welche sehr gute Ordnung hielten. Sie trugen lange Roben von karmoisin Sammet, Seide und Damast, dazu Kopfbedeckungen von anderer Farbe aus schwerer Seide in wunderlicher Form mit aufgeschlagenen, Hermelin gefütterten Mützen, besetzt mit goldenen Ketten, Edelsteinen und Kleinodien.

Die Philosophen von Athen, unter denen sich St. Dionysius befand, kamen dann in guter Ordnung, gekleidet in lange Gewänder von karmoisin Seide, Damast und leichtem Taffet, mit gefütterten Kopfbedeckungen und Mützen in Mörserform mit Franzen und Quasten. Sie hielten jeder eine Sphäre.

Dann gingen Simon Magus und sein Schüler Marcel, gefolgt von 6 anderen Zauberern, gekleidet in Sammet, Seide und Damast von wunderlichen Farben, an verschiedenen Stellen mit Franzen, Bändern und Stickereien besetzt. Einige von ihnen hatten Mäntel von Sammet und changeantem leichten Taffet mit langen Spitzen, an denen Quasten hingen. Ihre Hüte von Halbseide, verziert mit Kleinodien und goldenen Ketten.

Der Patron und zwei Matrosen von der Insel Malta kamen. Der Patron in einem kurzen Anzug von lohfarbenem Sammet mit karmoisin Taffet gefuttert und einem so großen Kragen, daß er einen Teil seines Körpers und der Arme bedeckte. Er trug Hosen wie die Seeleute aus grünlich-blauem Sammet und hielt einen großen weißen Stab in der Hand. Die beiden Matrosen trugen Waffenröcke und Hosen wie die Seeleute aus damasziertem Tuch, der eine gelb und der andere grau. Jeder hatte auf der Schulter ein Ruder. Sie hatten vor sich zwei Schweizer Tamboure und einen Pfeifer.

Der Fürst der besagten Insel Malta befand sich nahe bei ihnen. Er wurde in einer offenen Sänfte wie ein Kranker getragen. Er hatte ein Hemd an von blaß-gelber Seide und seinen Kopf mit einem Turban wie die Türken geziert. Er war bedeckt mit einem großen türkischen Seidenteppich von verschiedenen Farben. Die Pferde, welche die Sänfte trugen, waren mit ähnlichen Teppichen bedeckt und ihr Zaumzeug von grünlich-blauem Sammet mit gestickten Delphinen verziert. Zwei Führer der Sänfte trugen seine Livree.

Ihm folgte sein Sohn Publius auf einem Hengst mit roter Seide aufgezäumt, gekleidet in einen Soldatenrock mit Ärmeln von lohfarbenem Sammet, mit Goldfäden durchwirkt, ebenso wie der Hut. Er war begleitet von zwei Einwohnern der Insel in rotem Taffet.

Die Ordnung der Synagoge.

Joseph und Abiacar, die Priester, begleitet von anderen Fürsten des Glaubens, ritten auf Maultieren, die mit Sammet aufgezäumt waren. Sie trugen lange Kleider von Sammet, Seide und Damast mit ebensolchen Hüten. Die Kleider waren mit Goldstoff besetzt und die Mützen mit Pelz gefuttert, alles nach jüdischer Weise. Abiacar trug eine Art Mitra auf dem Kopf und rote Handschuh.

Dann kam zu Fuß der Bote Astepanus, in seiner Hand einen kleinen Wurfspieß. Er trug ein Soldatenwams von blauem Sammet, ebensolche Mütze, Beinkleider und Schuhe, alles mit Gold durchwirkt und groß aufgeschlitzt, sodaß das Futter sichtbar durchkam. Es war von weißer Seide, überall mit Gold und Seidenschnur besetzt, die mit Gold beschlagen war, viele Knöpfe an Wams, Beinkleidern und Mütze.

Dann kamen auf Maultieren der Konsul von Lystra Abibon, Herr der Synagoge, Calchas, Priester Jupiters, und mit ihnen acht andere Juden, passend angezogen, sei es in Sammet, Seide oder Damast, alles nach jüdischer Art.

Auf anderen Maultieren folgten ihnen vier Priester des Tempels, in langen Roben von Goldstoff, Seide und changeantem leichten Taffet. Darüber trugen sie Chorhemden mit langen Spitzen, die mit Franzen und Quasten besetzt waren.

Ihnen folgten 8 weitere Juden, darunter Belzezay und Alexander, Großmeister der Synagoge, sehr passend gut nach der besagten Mode gekleidet, besonders Belzezay und Alexander, die auf zwei großen Hengsten ritten, die mit reich gestickten Schabracken bedeckt waren. Ihre langen Kleider waren von Goldbrokat mit langspitzigen Kragen von karmoisin Seide und Kappen von grünlich blauem Sammet mit Gold durchwirkt. Die Hüte von sehr alter Form waren mit edlen Steinen, Perlen und goldenen Ketten wunderbar verziert.

Nach den Vorbesagten kam Trottemenu, Bote des Annas, gekleidet in grünlich-blauen Sammet, Wams, Beinkleider und Schuhe, alles mit Goldstoff gefüttert mit großen Schlitzen, durch die der Goldstoff durchkam. Er hatte einen reichen Dolch, an dem eine große Quaste von Gold und Seide hing und auf dem Kopf eine sehr schön mit Gold benähte Kappe.

Ihm zur Seite befand sich Briffaut, Scherge des Annas in einem Anzug von geschlitztem Sammet, seinem Stande angepaßt.

Mit einander kamen dann Agrippart, Griffon und Maubué, Henkersknechte des Annas. Alle gekleidet in karmoisin Sammet und Seide, Gold gewirkt von Kopf zu Fuß mit großen weiten Ärmeln, langgeschlitzt, durch die das Futter, sowohl von Hosen wie von Wams hindurchkam, es war von Goldstoff.

Jeder trug wie eine Schärpe eine goldene große Kette mit Kleinodien, die ihnen bis vor den Magen hingen. Sie hatten Dolche von vergoldetem Silber mit Quasten und auf dem Kopfe Agrippart eine reiche Kappe mit Kleinoden verziert und die beiden anderen kleine Mützen von Sammet, besät mit Goldknöpfen in großer Zahl und Federn in ihren Farben. Jeder der drei trug ein zweihändiges Schwert, deren Griffe mit gerauhtem Goldbrokat verziert waren.

Annas, der Hohepriester, kam dann auf einem Maultier, dessen Zaumzeug aus Sammet mit großen goldenen Nägeln in antiker Weise gemacht war. Er trug ein langes Gewand von karmoisin Sammet mit einem Überwurf von Seide, der wie der eines Rektors gemacht war, mit Hermelin gefüttert.

Dann kam auf einem jungen spanischen Pferd in weißer Seide aufgezäumt und mit ebensolcher Schabracke alles mit Gold durchwirkt und gestickt, Saulus, gekleidet in eine Casaque von karmoisin Seide, in antiker Weise mit Gold durchwirkt. Die Ärmel besagter Casaque waren von Goldstoff auf gelbem, weißem und schwarzem Grund und rückwärts am Gürtel befestigt. Die Arme waren bekleidet mit karmoisin Sammet, ähnlich mit Gold durchwirkt wie die Casaque, quer geschlitzt, wodurch das Futter erschien, das ebenso war. Er trug schärpenartig eine große goldene Kette und war gegürtet mit einer anderen goldenen Kette, an der ein Degen hing, dessen Scheide von weißem Sammet mit Flammen gestickt war, während der Griff desselben aus grünem Jaspis mit kleinen goldenen Reifen bestand. Sein Hut war von weißem Sammet und lief in eine gekrümmte Spitze aus, an der eine Quaste von Perlen hing, sonst in antiker Weise in Gold gewirkt und der Aufschlag mit vielen Kleinoden verziert. Seine Stiefel waren von

goldgelbem Sammet, vorn aufgeschnitten und mit kleinen seidenen goldbeschlagenen Schnüren befestigt. Steigbügel und Sporen vergoldet.

Mit ihm marschierten in einer Reihe die Juden, Jeconias und Ephesin auf zwei anderen leichten Pferden, aufgezäumt mit Taffet von wunderlicher Farbe. Sie trugen Casaques von Damast und ebensolche Hüte und Schuhe, verziert mit goldenen Beschlägen, Ketten und Knöpfen. An ihrer Seite Degen mit Scheiden von Sammet.

Nach den Besagten kam zu Fuß Tastevin, Bote des Caiphas, gekleidet in weiße Seide mit weißen Hosen, alles mit goldenem Laubwerk durchwirkt, sehr nett aufgeschlitzt, so daß das Futter von Silberstoff erschien. Er hatte auf dem Kopfe eine Kappe von genähtem Silberzeug, einen silbernen Dolch mit ebensolcher Quaste und hielt in der Hand einen Wurfspieß.

Nach diesem Boten kamen in einer Reihe Songemal, Malchus und Rifflard, Henkersknechte des Caiphas, von Kopf zu Fuß der eine in karmoisin Sammet, der andere in karmoisin Seide und der dritte in violett-karmoisin Sammet gekleidet. Ihre Anzüge zeigten große Schlitze, die mit Goldwirkerei eingefaßt waren und das Futter von Wams und Hosen sehen ließen, das von Gold- und Silberstoff war. Auf den Köpfen hatten sie, die einen sehr reiche Kappen von Goldstoff, die anderen kleine Mützen von Sammet. Ihre Kleider waren mit kleinen Goldknöpfen besät und mit Seidenlitze verschnürt, die mit Gold beschlagen war. Jeder hatte einen vergoldeten silbernen Dolch von antiker Arbeit, an dem eine Quaste von Gold und Seide hing und in den Händen zweihändige Schwerter, deren sie sich wohl zu bedienen wußten.

Auf einem großen Maultier, behängt mit langfädigem karmoisin Sammet und ebensolchem Zaumzeug, alles besät mit goldenen Buckeln und Knöpfen, kam Kaiphas. Er war bekleidet mit einem langen Gewande von karmoisin Seide und trug darüber ein langes Chorhemd von feinem Linnen, reich verziert mit Goldfranzen und durchbrochener Arbeit. Sein Mäntelchen war von schwarzem Sammet mit Goldstickerei und Goldfranzen, gefüttert mit violett-karmoisin Seide. Seine Mitra war von karmoisin Seide, kreuz und quer mit orientalischen Perlen in großer Anzahl besetzt und besät mit allen Arten von Edelsteinen: Rubinen, Diamanten, Balais, Topase, Chrysolite, Saphire, Smaragden, Kameen und anderen kostbaren Steinen. An beiden Spitzen derselben hingen zwei große Quasten von Perlen. Vorn war aus irgendeinem Grund ein Halbmond von Silber befestigt, von dem rückwärts ein doppelter Schleier herabhing, ein Seidengewebe von verschiedenen Farben. An den Händen trug er rote Handschuhe. Seine Erscheinung war sehr würdig, mußte er doch eine Haltung von großer Sicherheit annehmen, eine solche, der man immer noch zutrauen konnte, daß sie auf den Tod Christi ausginge.

Begleitet war er von vier Doktoren des Rechtes, nämlich Gamaliel in einem langen Gewande von karmoisin Seide, übrigens sehr wohl im Stande. Und die drei anderen in ähnlichen Roben von Seide und Damast, den Kopf nach jüdischer Weise bedeckt, alle auf Maultieren, gezäumt mit Taffet, der mit seidenen Franzen besetzt war.

Dann kamen auf Maultieren sechs Bischöfe mit dem Hohenpriester Ananias, alle in Scharlachroben und darüber Chorhemden, die einen von weißem Taffet, die anderen von

feinem Linnen, alle in der Mitte und unten mit Franzen von Gold und Seide. Auf den Köpfen hatten sie Mitren von roter Seide, besät mit Perlen, von den Spitzen hingen Quasten herab.

Die beiden Jäger des Prokonsul Virinus gingen zu Fuß hinter dem obigen. Sie waren gekleidet in grauen und violetten Taffet, trugen Hörner und Saufedern und führten eine Menge Hunde an der Leine.

Dann kamen zu Pferde der Sohn des Virinus und zwei Kavaliere in Casaquen von schwarzem Sammet mit kleinen Kragen von grauer Seide, die Ärmel ihrer Wämser von geschlitztem grauem Sammet, Virinus selbst, Prokonsul von Thessalonich, ritt auf einem großem Pferde, bedeckt mit einer Schabracke, die ebenso wie das Zaumzeug ganz mit Buchstaben bestickt war. Er war gekleidet in karmoisin Sammet, besät mit Goldbuchstaben. Ihm folgte der Konsul Paulus, in einem Gewande von karmoisin Damast, die Kopfbedeckung von demselben Stoff.

Migdoce, Frau des Virinus, ritt auf einem Zelter, bedeckt mit einer Schabracke von violettem, leichtem Taffet, die ebenso wie das Zaumzeug mit einer Franze von weißer Seide garniert war. Sie trug eine lange Robe von weißem Damast über einem Kleid von karmoisin Seide, gesäumt mit einer Goldbordüre. Sie hatte ein Collier von herrlichen Edelsteinen, an dem eine Rose von Diamanten hing, eine goldene Kette um den Hals und eine andere um die Taille, an dieser hing ein großer goldener Apfel, den sie in der Hand hielt. Ihr Kopfputz war in italienischer Art, eine Borte besetzt mit Perlen und Hiazinten. Ihr folgten zwei Fräulein auf weißen Zeltern, sehr hübsch angezogen.

Sie waren begleitet von acht Berittenen in Damastcasaquen und vor der Dame gingen zwei Lakaien in ihrer Livrée.

Der Beherrscher von Tyrus kam auf einem Pferd mit einer Schabracke aus grauer Seide, garniert mit weißen Franzen und Quasten. Er trug einen Waffenrock mit Ärmeln, halb aus Goldstoff, halb aus karmoisin Seide, der besät war mit einem Flechtwerk aus reicher Stickerei.

Er war begleitet von sechs Kavalieren aus Tyrus zu Pferde in Casaquen mit etwas Stickerei.

Der Prévost von Damaskus ritt auf einem Pferd mit rot seidener Schabracke. Er war in grünlich-blauem Damast gekleidet mit Streifen von Sammet. Vor ihm gingen seine zwei Häscher zu Fuß.

Der Prévost von Myrmidonien ritt auf einem großen Pferd, mit einer Schabracke von changeantem Taffet, die ebenso wie das Zaumzeug des Pferdes mit kleinen weißen Fliegen bestickt war. Er war bekleidet mit einem, ich weiß nicht was für einem schweren Seidenstoff, der ihm sehr gut stand, denn sein Gewand war in einer äußerst sonderbaren und vorher nie gesehenen Weise gemacht. Ein kleiner blauer Kragen gab ihm Anmut und Kühnheit, hatte er doch stets die Hand am Degen. Sein Hut war modern verziert, mit großen goldenen Rosenkränzen und einigen Kleinoden mit Cornalinen und anderen schönen Steinen.

Die beiden Prévosts waren begleitet von 14 Bürgern dieser Landschaften, gut beritten und mit seidenen Casaquen bekleidet.

Dann kam der Prévost von Hierapolis, auf einem großen Dromedar, das sehr gut gemacht war, den Kopf bewegte, das Maul öffnete und die Zunge herausstreckte. Der Befehlshaber führte es an einem Zügel von Seide, an dem reiche goldene Quasten hingen. Es hatte einen reich gepolsterten Sitz auf dem Rücken, auf dem er saß. Er trug einen sehr reichen Waffenrock von Silberbrokat und violett-karmoisin Sammet und darüber ein langes Gewand von Goldbrokat, ganz hervorragend schön. Er hatte eine Menge Ketten und Ringe von großem Wert. Sein Hut war von karmoisin Sammet, besät und um die aufgeschlagene Krempe herum mit großen Perlen besetzt. Darum lief eine dicke Kette anderer orientalischer Perlen, Saphire und Rubine, um die ein Kreppschal geschlungen war, ein Gewebe von Seide und Gold, welches ihm auf dem Rücken hing.

Zwei Lakaien schritten vor ihm her, ihre Livréen waren mit gestickten goldenen Glöckchen bedeckt.

Er war begleitet von zwei Töchtern des H. Philippus Diakonus auf Zeltern mit Schabracken von weißer Seide und gekleidet in leichten changeanten Taffet mit Silberfäden gewirkt, über Röcken von violettem Damast.

Dem Befehlshaber und den Mädchen folgten zwei Galiläer, Wirt und Wirtin von Hierapolis in seidenen Kleidern nach jüdischer Art.

Dann kam Obeth, Fürst von Philippi, auf einem braun-roten Pferd. Er trug unter einem langen Gewande von leichtem Taffet einen Waffenrock von karmoisin Sammet und war begleitet von dem Konsul Simon in einer Robe von grünem Damast. Vor ihnen gingen zu Fuß der Häscher des Fürsten und sein Diener.

Dann kam eine Wahrsagerin in einem sehr hübsch gemachten Kleide von changeantem Taffet, ebenso war ihr Kopfputz. Zwei Tempelhüter von Philippi in rotem Taffet führten sie.

Dann kam Waradech, Herzog von Babylon, auf einem großen Pferd mit einer Schabracke von orange-gelber Seide, mit Franzen von weißer Seide und lauter kleinen Troddeln. Er trug einen langen Rock von blauer Seide, sehr reich mit Gold gewirkt, mit einem umgeklappten Kragen von Silberbrokat und darunter einen Waffenrock von orange-gelbem Sammet, alles mit antikem Laubwerk in Silberfäden gestickt. Er trug ein sehr schönes und reiches Wams von Goldbrokat und ein Hemd, dessen Kragen in Perlen ausgestickt war. Als Schärpe trug er einen goldenen Strick, schwarz-emailliert, im Werte von 300 bis 400 Talern. Als Gürtel trug er eine andere Kette von Gold, an der drei kleinere Ketten hingen, mit einem Säbel, dessen Scheide aus grünem Sammet mit Goldfassung bestand. Er trug einen Hut von blauer Seide mit einem Aufschlag von Goldbrokat, schön garniert mit Quasten von Perlen und dazu einen Herzogshut mit Edelsteinen, Rubinen und Smaragden besetzt. Unter den Leuten, die ihm folgten befanden sich zwei Kavaliere auf Pferden mit Schabracken aus blauem Taffet. Sie selbst in Casaquen von grünem Sammet.

Ein Bischof und Tempelpriester in seidenen Gewändern, darüber Chorröcke von Linnen mit Franzen an vielen Stellen.

Zwei Räte in langen Röcken von Damast mit dem Turban auf dem Kopf. Vor ihnen zu Fuß der Häscher des Herzogs in quergestreiftem Taffet.

Dann kam zu Pferde Polemius, König von Armenien. Die Schabracke des Pferdes war mit seidenen Franzen und Quasten besetzt. Sein langes Gewand bestand zur Hälfte aus Goldbrokat, zur anderen Hälfte aus karmoisin Sammet, halb fußbreit mit Gold gestickt, darunter einen ärmellosen Waffenrock von violett-karmoisin Sammet, ganz in Gold gewirkt. Sein Wams war von goldbrochierter karmoisinroter Seide, darunter trug er ein Hemd mit einem Kragen in feinster Perlarbeit. Als Schärpe eine große goldene Kette, am Gürtel einen Dolch mit einem goldenen Griff von antiker Arbeit. Die Scheide von Sammet mit goldenen Reifen. Sein königlicher Hut war von violett-karmoisin Sammet, besät mit Perlen und darüber eine goldene Krone, deren Spitzen aus großen orientalischen Perlen bestanden. In der Mitte befanden sich viele Edelsteine als Rubine, Diamanten und Smaragde. Seine Schuhe waren von Silberbrokat, an den Schlitzen mit kleinen goldbeschlagenen Schnüren verziert. Vor ihm gingen vier Trompeter, zwei Schweizer Trommler, ein Pfeifer und zwei Lakaien in grauer und violetter Seide, Wams und Hosen schön geschlitzt, über einem Taffetfutter von anderer Farbe.

Er war begleitet von einem Bischof und Hohenpriester des armenischen Glaubens und zwei Kavalieren in Casaquen. In ihrer Mitte befand sich die mondsüchtige Tochter des Polemius, in einem Kleid aus Goldstoff unter einem Rock von leichtem blauem Taffet, den einige Stickereien verzierten. Sie war koiffiert mit einem Kreppschleier, der mit Taffet gefüttert war und hatte um den Kopf eine Perlenschnur, an der drei große Kleinode von Rubinen hingen. Um den Hals hatte sie eine Kette mit einem Anhänger, an dem ebenfalls ein Schmuckstück mit Diamanten hing.

Gondoforus, König von Großindien, kam dann auf einem großen Pferd mit einer Schabracke von changeanter Seide mit reichen Franzen. Er trug ein Gewand von karmoisin Seide auf türkische Art gemacht, ganz und gar in antikem Geschmack in Gold gewirkt. Das Wams von gleicher Art und Stoff. Sein Hut von violett-karmoisin Sammet lief in Spitzen aus, an deren jeder unter Knöpfen von Perlen eine große goldene Quaste hing. Er war in Gold gewirkt und mit verschiedenen Schmuckstücken geziert, am aufgeklappten Rand Goldketten. Er trug ferner Goldketten um den Hals und auf dem Hut eine goldene Krone.

Er war begleitet von seinem Bruder, Agat genannt, und seinem Prévost Abanes. Sie ritten auf Pferden mit Schabracken von changeantem Taffet mit Franzen und vielen Quasten. Gekleidet waren sie in karmoisin Sammet und bedeckt mit Hüten, die mit goldenen Ketten und Kleinoden verziert waren. Andere Knappen seines Haushaltes folgten.

Dann kam König Dampdeomopolys auf einem großen Pferde mit einer Schabracke von schwarzem Sammet gestreift, auf der einen Seite mit gestickter karmoisin Seide und auf der anderen Seite mit grauer, ebenfalls gestickter Seide, von allen Enden hingen

Quasten herab. Er trug ein langes Gewand von Goldbrokat auf blauem Grund, an jeder Spitze des Kragens hing eine goldene Quaste. Am Gürtel hing an großer Kette ein Degen in einer Scheide von blauem Sammet mit goldenen Reifen. Sein Hut war sehr hoch, von scharlach-rotem Sammet, besetzt mit Ketten und Kleinodien und auf der höchsten Spitze mit einer großen Quaste von Perlen, unten ein ebensolcher Wulst. Der Goldbrokat seines Gewandes war bedeckt von einem durchsichtigen seidenen goldgewirkten Schleier, welcher ihm rückwärts bis auf den Gürtel hing und über dem besagten Wulst eine goldene Krone, reich mit Edelsteinen und Perlen besetzt. Er hatte eine sehr lange Perücke in jüdischer Art und Weise. Zu seinen beiden Seiten gingen zwei Lakaien in violetter, grauer und schwarzer Seide.

Die Königin Dampdeomopolys ritt auf einem Zelter mit einer Schabracke von schwarzem Sammet, das Zaumzeug goldgefranst. Sie trug ein Gewand von Goldstoff unter einer Robe von karmoisin Damast, verziert mit goldenen Ketten. Das Vorderblatt trug eine reiche Bordüre von edlen Steinen, Rubinen und Diamanten im Werte von 2000 Talern. Um den Hals hatte sie einen Schmuck von anderen Edelsteinen, und um die Taille eine flache Kette, an der ein großer goldener Apfel voller Wohlgerüche hing und ein Marderfell mit goldenem Kopf und Pfoten. Sie trug eine Coiffüre von Seide mit Goldknöpfen gemustert und eingefaßt mit verschiedenen Edelsteinen, darüber ein Barett von schwarzem Sammet mit Beschlägen und Knöpfen von Gold und einer weißen Feder. Auf der Stirn eine große orientalische Perle an einem schwarzen Seidenfaden und an den Füßen Schuhe von schwarzem Sammet. Zwei Lakaien gingen ihr zur Seite in Wämsern von violettem Damast und Beinkleidern von violetter Seide, geschlitzt und gefüttert mit scharlach-rotem Taffet.

Dann kam ihre Tochter Pelagia auf einem weißen Zelter, mit einer Schabracke von violetter Seide, mit Fransen von weißer Seide und ganz besät mit vergoldeten Flittern. Sie trug ein Kleid von Goldbrokat auf violettem Sammetgrund unter einer Robe von Goldbrokat und weißer Seide. Die Seide war geschlitzt, dadurch sah man den ebenfalls geschlitzten Goldbrokat, durch den man wieder die Seide erblickte. Ebenso waren die Ärmel. Um den Hals hatte sie ein reiches Geschmeide von Edelsteinen, schwarz-emailliert, an dem ein köstliches Kleinod von Rubinen hing. Das Vorderblatt des Kleides war von Ketten eingefaßt, und darüber hing ein anderes Geschmeide von goldenen Muscheln an einer goldenen Kette. Sie trug eine Coiffüre von Goldstoff mit goldenen Knöpfen und um den Kopf eine Perlenschnur mit Diamanten und Saphiren, verziert mit einer goldenen Passe mit Kleinodien und anderen Steinen. Auf der Stirn eine orientalische Perle an kleinen Goldfäden. Zwei Lakaien begleiteten sie in Wämsern von violetter Seite mit violetten Beinkleidern, geschlitzt über grauem Taffet. Auf dem Kopf kleine Barette von violetter Seide mit Goldknöpfen, Goldnadeln und grauer Feder.

Auf einem anderen Zelter kam Sabine, ihr Fräulein in einem Kleide von lohfarbigem Taffet über einem Rock von gelbem Sammet. Ihre Coiffüre von genähtem Goldstoff mit Einfassung von Gold und Ketten um den Hals.

Dann kam eine hebräische Jungfrau auf einem weißen Zelter mit einer schwarzen buntbefransten Schabracke. Sie trug ein Kleid von geblümtem-karmoisin Damast und darüber eine Robe von weißer Seide in jüdischer Art. Der Schlitz war vorn eingefaßt von goldenen Ketten, darunter mit einem Goldfaden in Kettenform gewirkt. Diese Schlitze waren mit Seidenband geschlossen und mit kleinen Goldzieraten daran. Sie hatte um den Hals ein Geschmeide von sehr kostbaren Edelsteinen, mit einem Diamantring, an dem drei oder vier große Perlen hingen. Ihre Coiffüre war von Gold genäht mit feinem spanischen Krepp darüber. Vorn daran ein köstliches Kleinod und darüber eine Haube von schwarzem Sammet mit goldenen Knöpfen, Zieraten und Edelsteinen.

Dann kam ein Ritter, namens Denis, Ehemann der Pelagia, auf einem schwarzen Zelter mit weiß-seidenem Zaumzeug, daran Fransen von violetter Seite und Goldflittern. Er war bekleidet mit einem Waffenrock mit Ärmeln von karmoisin Seide mit Gold gewirkt und darüber ein langes Gewand von violett-karmoisin Sammet, ringsherum mit einer vier Finger breiten Goldwirkerei in antikem Geschmack eingefaßt. Ärmel und Kragen hatten lange Spitzen, alles mit damasziertem Goldbrokat gefüttert. Er trug schärpenartig eine große goldene Kette. Der Hut war von weißem Sammet, verziert mit Goldfaden und einer Quaste von Perlen.

Die oben Genannten waren begleitet von 8 Personen aus dem Haushalt des Königs, als Kavalieren, Knappen, Kellermeister und Mundschenk, jeder von ihnen beritten und gut gekleidet. Die einen mit Casaquen von Sammet, die anderen mit eigens angefertigten Kappen und langen Kleidern.

An dieser Stelle marschierten vier Trompeter und ein Hornist mit zwei Schweizer Trommlern und einem Pfeifer.

Dann kam der Centurio Cornelius auf einem geharnischten Hengst, behängt mit Gold- und Silberbrokat, der mit goldenen Garben gestickt war. Der Rest des Zaumzeugs ganz besonders schön und reich. Er war bekleidet mit einem Waffenrock mit Ärmeln von Gold- und Silberstoff, ringsherum eingefaßt von einem fußbreiten Knotenwerk in Stickerei und besät mit ähnlichen Garben wie der Harnisch des Pferdes. Darüber eine Kappe von schwarzem Sammet, gefüttert mit weißer, golddurchwirkter Seide. Wams und Beinkleider von karmoisin Sammet, goldgewirkt und hübsch geschlitzt. Sein Hut war von karmoisin Seide mit Goldketten und römischen Buchstaben bedeckt. An der aufgeschlagenen Krempe ein Rosenkranz von großen schönen Perlen und auf der Spitze eine Quaste anderer Perlen Der Aufschlag war von weißer Seide, eingefaßt mit einer kleinen goldenen Kette, die Unterseite mit geschnittenen Edelsteinen als Diamanten, Rubinen, Hyazinthen, Kameen, goldenen Bildern und verschiedenen Devisen geschmückt. An den vier Ecken des Hutes hingen vier goldene Quasten von Gold und Perlen.

Zur Seite schritten ihm vier Lakaien in Wämsern und Hosen von grauem, goldgewirktem Sammet mit langen Schlitzen, durch die graue Seide hervorkam. Die Schlitze mit Goldnadeln geschlossen.

Er war begleitet von sieben wohlberittenen Kavalieren seines Haushalts in Casaquen von Sammet, die Hüte mit Ketten und Ringen besetzt.

Dann kam Astyages, König von Indien, auf einem schwarzen Zelter, mit einer blauen Schabracke mit weißen Franzen. Er trug ein langes Gewand von changeanter silbergewirkter Seide, der Kragen ging in Spitzen aus, an denen Troddeln von weißer Seide hingen. Sein Hut von weißem, goldgewirktem Sammet war mit goldenen Ketten und Perlen verziert. Zur Seite schritten ihm 2 Lakaien in seine Farben gekleidet.

Er war begleitet von zwei Knappen, anständig beritten und bekleidet und von zwei Legaten Indiens auf Maultieren in eigentümlich geschnittenen langen Gewändern mit großen und breiten Krägen, besetzt mit Quasten.

Nach ihnen folgte ein Bischof des indischen Glaubens auf einem Maultier mit Schabracke und Zaumzeug aus Goldbrokat.

Er trug eine lange Scharlachrobe, gefüttert mit schwarzem Sammet und darüber ein sehr schönes Chorhemd von Linnen, gestickt mit Goldstreifen und weißer Seide. Darüber hatte er ein Capuchon von grüner Seide, dessen Kragen und Rand mit Edelsteinen und Goldfranzen eingefaßt war.

Er trug eine Mitra von karmoisin Seide mit weißer Seide gefüttert. Sie war mit Edelsteinen und Perlen in großer Zahl förmlich besät. An den Fingern hatte er goldene Ringe mit Edelsteinen von großem Wert. Zur Seite gingen ihm zwei Lakaien in seiner Farbe gekleidet.

Dann kam Felix, Prévost von Cäsaräa, auf einem mit weißer Seide aufgezäumten Pferd. Er war bekleidet mit einem Gewand von schwarzem Sammet, eingefaßt von zwei Goldschnüren. Sein Rock war von lohfarbigem Sammet mit schwarzen Seidenfranzen und das Wams von karmoisin Damast. Er hatte um den Hals eine goldene Kette im Werte von 200 Talern, an der ein Diamantkreuz hing. Eine andere Kette aus großen runden Buckeln im Werte von 600 Talern hatte er wie eine Schärpe um. Sein Hut war von karmoisin Sammet, die aufgeschlagene Krempe von Goldbrokat. An jedem der fünf Ausschnitte hingen Kleinode von Rubinen und Diamanten. Das Oberteil endete in einer hakenförmigen Spitze, von der eine Quaste von Gold und Perlen und fünf andere Kleinode von Smaragden herabhingen. Der Hut war ganz besät mit großen Goldknöpfen und hatte einen Reifen von weiß emailliertem Golde. Unter dem Hut trug er eine Mütze von Sammet mit goldenen Knöpfen und Ketten verziert, selbst seine Schuhe waren so besetzt.

Er hatte zwei Pagen in seiner Livree.

Ihm folgte Drusilla, seine Frau, auf einem Zelter mit einer Schabracke von violettem Taffet, in einem Kleid von karmoisin Sammet unter einer Robe von lohfarbigem Sammet. Sie trug eine Coiffure von Gold mit vielen Kleinodien und goldenen Ketten.

Dann kam Portius Festus auf einem Grauschimmel mit einer Schabracke von grünblauer Seide, von deren Spitzen große Seidenquasten herabhingen. Er trug eine Casaque von grün-blauem Sammet mit einer Goldwirkerei in antikem Geschmack eingefaßt. Die

langen Ärmel von Goldbrokat waren an der Taille befestigt. Sein Wams war von karmoisin Seide in ähnlicher Weise gewirkt und zwischen dem Muster geschlitzt. Sein Hut war von violetter Seide mit goldenen Ketten, Kleinodien, Diamanten, Rubinen und anderen Edelsteinen besetzt. Er hatte zwei Lakaien in seinen Farben.

Die Vorbesagten waren begleitet von zwei Knappen, dem Schreiber und dem Priester des Tempels von Cäsarea, anständig beritten und bekleidet.

Dann kam Herodes Antipas, vor dem zu Fuß je zwei und zwei 12 Scharfschützen gingen mit einem Hauptmann, welcher ihnen voran schritt. Sie trugen die Farben des Herodes Antipas, nämlich weiß und blau, und hatten vom Knie aufwärts Schifferhosen von blauem Taffet und Stickereikrägen um den Hals. Vorn und hinten trugen sie blaue Täfelchen mit blauer Seide befestigt, auf denen man in Goldbuchstaben las:

„Satis est si hoc habemus, ne quis nobis malefacere possit."

Ihr Hauptmann hatte einen goldenen Kranz auf dem Kopfe und einen Wurfspieß in der Hand. Die anderen trugen Lorbeerkränze und Wurfspieße in der Hand und am Unterschenkel, der nackt war, eine kleine Stickerei von Silber mit Goldzieraten rückwärts befestigt.

Dann folgte eine Zahl kleiner Kinder, gekleidet wie die obigen, von denen die einen Harfen, Lauten, kleine Geigen und Dudelsäcke trugen, die sie sehr gut zu spielen verstanden. Die anderen sangen. Auf einem Triumphwagen, der mit Stoffen in blau und gold behängt war, die mit den Devisen des Antipas besät waren, befand sich ein Sitz in Blumenform. Auf diesem saßen zwei kleine Kinder in Casaquen von blauem Taffet, Arme und Beine bloß, auf dem bloßen Kopf einen Lorbeerkranz. Vor ihnen befand sich auf dem Wagen ein kleiner Tisch mit einem Spinett, auf dem sie sehr artig spielten, jeder nur mit einer Hand, mit der anderen hielten sie einen Triumphkranz, in dessen Mitte an kleinen Seidenbändern zwei weiße Täfelchen hingen, auf denen man in Goldbuchstaben las, auf der einen:

„Dignitas in plures diffusa vilescit."

Auf der anderen:

„Honores non dignitati sed meritis tribuendum est."

Dieser Wagen wurde geführt und gestoßen von 4 Scharfschützen, gekleidet wie die obigen.

Dann kam Herodes Antipas auf einem großen spanischen Pferd mit einer Schabracke von Sammet, an deren Spitzen Seidenquasten hingen. Er trug einen Waffenrock von sehr reichem Goldbrokat und darüber eine Kappe von anderem Goldbrokat auf rotem Grund. Er hatte einen Hut von antiker Form, oben wie unten mit Kleinodien und goldenen Ketten ganz besät in solcher Zahl, daß die Aufzählung zu lange und langweilig sein würde. Zur Seite hatte er Lakaien in weiß und blau.

Mit diesem Antipas kam seine Frau auf einem großen weißen Zelter mit Schabracke und Zaumzeug von schwarzem goldgefranzten Sammet. Sie trug ein Kleid von violettkarmoisin Sammet in antikem Geschmack in Gold gewirkt, reich zum verwundern. Die Ärmel waren zwischen den Mustern nett geschlitzt, wodurch das Futter von Goldbrokat

sichtbar wurde. Jeder Schlitz wurde von Goldkettchen eingefaßt und durch Knöpfe geschlossen. Darüber trug sie einen Mantel von karmoisin Seide mit Silberstoff gefüttert und ganz und gar mit Devisen in Goldstickerei gemustert, zwischen denen Silberstrahlen leuchteten. Sie hatte um den Hals ein köstliches Collier von Gold mit verschiedenen Edelsteinen und vielen großen Perlen, zwischen denen ein Kleinod hing von vielen Diamanten und einem Rubin von hohem Wert. Die Kette um den Gürtel war mehr als 300 Taler wert. Allerhand nette Kleinigkeiten hingen daran. Sie trug eine italienische Coiffure von Gold, ganz mit Perlen besät und mit Edelsteinen eingefaßt und darüber ein Barett von schwarzem Sammet, an dessen aufgeschlagener Krempe ein Bild Cupidos ganz von Perlen befestigt war. Sonst war es mit goldenen Zieraten und Knöpfen geschmückt. Ihre Schuhe waren von schwarzem Sammet, an jeder Spitze mit einem in Gold gefaßten Saphir versehen. In der Hand hielt sie einen Federfächer, an dem kleine Perlen hingen, der Griff war mit goldenen Reifen umgeben. Auf der Stirn hing ihr ein herrliches Kleinod von Diamanten, Rubinen und Smaragden mit drei Perlen. Sie hatte vier Lakaien in weiß und blauer Seide um sich.

Herodias, des Herodes Frau, hatte in ihrem Gefolge zwei Fräulein auf weißen Zeltern mit weißgefransten lohfarbenen Taffet-Schabracken. Eines derselben trug ein Gewand von karmoisin Seide über einem Kleid von weißem Damast, eine Goldcoiffure und ein Barett von schwarzem Sammet. Das andere ein Gewand von grauem Damast über einem Kleid von blauseidenem Camelot, ebenfalls eine Goldcoiffüre unter einem Barett von schwarzem Sammet. Beide waren mit Ketten und Kleinodien wohl ausgerüstet und hatten weiße Federn an ihren Baretten.

Dann folgte Herodes Agrippa auf einem weißen Zelter mit einer Schabracke von changeanter Seide mit weiß-seidenen Quasten besetzt. Er trug ein langes Gewand von orangegelbem Sammet mit zwei eingewirkten Silberstreifen auf jüdische Art. Kragen und Verzierung von grünem Sammet waren in antikem Geschmack mit Siberstickerei verziert und ausgezackt, an jeder Zacke mit dicken Goldquasten. Sein Waffenrock von schwarzem Sammet war mit einer Stickerei bedeckt, deren Zeichnung zum Teil ausgefüllt, zum Teil in Umrissen angelegt war. Sein Wams von grünem Sammet war zwischen dem goldgewirkten Muster geschlitzt, die Schlitze durch kleine Goldschnüre mit schwarzemaillierten Goldzieraten geschlossen. Eine dicke Goldkette trug er wie eine Schärpe. Sein Hut war von blauer, langfädiger Seide, besät mit Perlen, Rubinen, Diamanten, Saphiren, reich mit goldenen Ketten geschmückt. Er hatte zwei Lakaien in Taffet von seinen Farben und vor sich seinen Boten Ravissant, sehr wohl und elegant gekleidet.

In seinem Gefolge befand sich seine Frau auf einem schwarzen Zelter, dessen Schabracke und Zaumzeug aus Goldbrokat mit Silberfransen bestand. Sie trug ein Gewand von karmoisin Sammet mit Goldbrokat gefüttert auf spanische Art und darunter ein Kleid von anderem Goldbrokat. Auf dem Kopf hatte sie eine kostbare Coiffure von Goldstoff mit karmoisin Seide gefüttert und mit großen Perlen eingefaßt, darüber ein Barett von schwarzem Sammet mit kleiner weißer Feder, ganz besät mit Perlen, goldenen Zieraten

und Knöpfen, auf diesem saß eine goldene Krone mit Edelsteinen und großen Perlen. Ihr Haar war in kleinen Locken um den Kopf gekraust und in einer köstlichen Perlenquaste zusammen genommen. Ihr Gürtel bestand aus einer goldenen Kette, 1000 Taler wert, an der Rosenkränze von geschliffenen Hyazinthen hingen. Um den Hals hatte sie eine andere dicke Kette und ein köstliches Perlencollier, an dem ein Kleinod von vier Diamanten hing. Auf dem Bauche sah man in Goldarbeit einen Hund mit einem großen Rubin am Hals und am Schwanz eine dicke Perle. Die Dame war begleitet von vier Lakaien in verschiedenfarbiger Seide.

Die beiden Fräulein ritten auf Zeltern mit schwarzen Schabracken, die eine in einem Kleid von violett-karmoisin Sammet und einem Rock von grauem Sammet, die andere in einem Kleid von grünem Sammet und einem Rock von Goldbrokat. Eine jede von ihnen hatte einen Kopfputz von italienischer Art, von Goldstoff mit Sammet verbrämt und mit Edelsteinen, Kleinodien und Goldketten verziert.

Frau und Töchter des Herodes hatten 6 Kavaliere in ihrem Gefolge und den Prévost Sylla, alle wohlberitten und in Casaquen von Sammet und Damast gekleidet. Ihre Hüte mit Ketten und Kleinodien verziert.

Hirtacus, König von Persien, kam dann auf einem großen Pferd mit einer befransten Schabracke von changeanter Seide, ganz mit goldenen Glöckchen bestickt. Er trug einen verbrämten Waffenrock mit großen Ärmeln von weißer Seide, ringsherum in Gold gewirkt, und darüber einen Mantel von violett-karmoisin Sammet, ebenso gewirkt mit einem Kragen von eingewirktem Knotenwerk. Sein Hut war von Sammet mit mehreren Ketten und einem Kranz von Perlen. Er hatte zwei Lakaien in seinen Farben.

Dann folgten zwei persische Fräulein auf Zeltern mit Schabracken von Taffet, gekleidet in Damast über Sammetröcken mit Goldcoiffuren, die mit Perlen, Ketten und Kleinodien hinlänglich verziert waren.

Von seinem Gefolge kamen der Haushofmeister, der Arzt, der Bischof und ein persischer Priester, alle ihrem Stande gemäß beritten und bekleidet.

Dann kam Iphigenie auf einem Zelter mit einer Schabracke von Taffet in einem Kleide von violett-karmoisin Damast und einem Rock von Sammet, coiffiert mit einem hochaufgesteckten Schleier, der tief genug auf das Gesicht herabging, um die Bescheidenheit anzudeuten, in der sie lebte. Sie hatte in ihrer Gesellschaft zwei Jungfrauen auf Zeltern mit schwarzen Schabracken in Sammetröcken und darüber Gewänder von grauem oder changeantem Taffet, ebenfalls mit Schleiern auf dem Kopf.

An dieser Stelle gingen vier Trompeter, zwei Schweizer Tambours und ein Pfeifer.

Egippus, König von Äthiopien, kam dann auf einem schwarzen Pferd, dessen Schwanz und lange Mähne mit grünen Bändern durchflochten war. Es hatte auf dem Rücken einen türkischen Teppich statt des Sattels. Die Steigbügel in türkischer Art, die Sporen ohne Rädchen. Er kam als Maure, gekleidet in einen Waffenrock von schwarzem, schön mit Gold gewirktem Sammet und darüber einen türkischen Mantel von weißer Seide, ringsherum mit Gold gewirkt. Der Kragen von violettem Sammet war ganz mit Gold-

knöpfen besetzt und lief in Spitzen aus, von denen Quasten von Perlen und Goldfäden herabhingen. Seine Arme und Beine waren nackt, mit Goldketten umwunden, er hielt ein silbernes Szepter in der Hand. Seine Haare waren mit weißen und blauen Bändern durchflochten und überdies noch mit Perlen, darüber trug er eine goldene Krone. Er war sehr schön gekleidet nach der Art Äthiopiens.

Dann folgte seine Frau Candace, Königin von Äthiopien, auf einem schönen Triumphwagen mit Stoffen in Gold und blau behängt. Er war mit Wappen und Devisen, vielerlei Arten von Tieren und kleinen nackten Kindern unter Rankenwerk in antiker Art verziert. Er wurde geführt von 4 äthiopischen Mauren mit nackten Armen und Beinen und am Körper in changeanten Taffet gekleidet, der im Winde spielte. Sie hatten bloße Köpfe und trugen Lorbeerkränze, die mit Kreppschleiern von Gold und Seide durchflochten waren. Die Dame saß auf einem reichen ganz vergoldeten Sitz, der für sie auf dem Wagen hergerichtet war. Sie trug ein Kleid von Goldbrokat und darüber eine Robe mit Halbärmeln von weißem Damast mit hübschen Figuren, einem Gemisch von Knotenwerk und dazwischen langen Schlitzen von karmoisin Sammet mit Gold gewirkt. Die Taille des Kleides war eingefaßt von einer schweren Goldkette, die Ärmel mit Seidenbändern, die mit Goldzieraten beschlagen waren, befestigt. Längs des Schlitzes von oben nach unten saßen Kameen, Achate, Onyxe und andere Edelsteine. Die Ärmel waren von feinem Linnen mit goldenen Tupfen und emaillierten Goldknöpfen geschmückt. Am Hals trug sie eine Kette mit einem Kleinod von einem Rubin und einem Diamanten über einem kleinen Kragen von Goldstoff und weißer Seide, der mit Perlen eingefaßt war. Um die Taille trug sie eine goldene Kette von runden doppelten Buckeln, anderthalb Ellen lang, an der ein großer goldener Apfel hing. Auf dem Kopf hatte sie einen großen Wulst von Perlen und Goldspitze mit vielen Kleinodien von Edelsteinen verziert und darüber eine Krone von Goldblumen mit Diamanten und Rubinen gefaßt, von der 20 andere Kleinode mit verschiedenen Edelsteinen herabhingen. Ihr Schleier war von feinem schmalgestreiften Krepp mit Goldfranzen, er fiel rückwärts immer hin und her wehend bis auf ihren Sitz. Ihre Schuhe waren von karmoisin Sammet, fein geschlitzt über einem Futter von weißer Seide.

In der Hand hielt sie ein Bouquet weißer, wohlriechender Rosen. Mit einem Wort, ihr ganzer Aufzug war über alle Maßen reich und prachtvoll.

Zur Seite des Wagens gingen 6 Lakaien, alle in gold und roten, auf maurische Art gemachten Kleidern.

Mit dieser Dame kam ihr Sohn auf einem kleinen Zelter in einer Kappe von karmoisin Sammet, ganz mit großen Perlen eingefaßt, Wams und Hosen weiß und hübsch geschlitzt, der Hemdkragen reich in Goldfaden und Perlen gearbeitet. Er trug ein Barett von schwarzem Sammet mit Ketten und Kleinodien.

In seiner Begleitung ritten drei Fräulein auf Zeltern mit hübschen Schabracken und Zaumzeug, alle in Sammetröcken und Kleidern von Seide und Damast, die in der Farbe zu der ihrer Herrin stimmten.

Dann kam der Eunuch der Königin von Äthiopien auf einem anderen Wagen oder Karren, gemalt wie Porphir in rot und grün, verziert mit vergoldetem Rankenwerk in antiker Art, dazwischen in der Luft schwebende Vögel und Wappen. Diesen Wagen stießen vier Äthiopier mit bloßen Köpfen, Armen und Beinen. Am Körper trugen sie weiße Seide und ebensolche Schifferhosen und auf den Köpfen Lorbeerkränze.

Mit der Führung dieses Wagens war ein gewisser Coridon beauftragt, welcher ihm voranging. Der Eunuch saß auf einem Sitze in Form vergoldeter Ranken mit einem seidenen Tuch bedeckt. Er trug einen langen Rock von Gold- und Silberbrokat und darüber ein Gewand von karmoisin Sammet mit karmoisin Seide gefüttert in sehr apartem Geschmack mit Gold durchwirkt. Sein Wams war von Silberbrokat, der Hut von blau-grünem Sammet in äthiopischer Form, viele Perlquasten hingen von ihm herab. Außerdem war er mit Ketten und Kleinodien in großer Zahl und von großem Werte geschmückt. Vor ihm war ein Pult aus vergoldetem Rankenwerk in antiker Art gebildet. Darauf lag ein Buch, dessen silberner Deckel in getriebener Arbeit figürliche Darstellungen zeigte. Er mochte 5 bis 6 Mark wiegen. In diesem las der Eunuch, oftmals hin- und herblätternd.

An dieser Stelle marschierten drei Trompeter, ein Hornbläser, zwei Schweizer Tambours und ein Pfeifer.

Migdeus, König des größeren Indien, kam dann auf einem jungen spanischen Pferd, dessen Zaumzeug und Schabracke von weiß und blauer Seide gefertigt war mit weiß seidenen Franzen und vielen großen Quasten. Er trug ein langes Gewand von Goldbrokat mit figürlichen Mustern auf blauem Grund, an dem langspitzigen Kragen hingen Quasten von Gold und Perlen. Das Gewand war vorn nach jüdischer Weise geschlossen. An seinem Gürtel hing ein Degen in einer Scheide von schwarzem Sammet mit Reifen von vergoldetem Silber. Sein Hut war von violett-karmoisin Sammet in Stufenform mit einer Spitze. Er war durchaus goldgewirkt und trug eine Krone. Der ohrenförmig ausgeschnittene Aufschlag war besät mit Perlen und mit Ketten und Kleinodien bis zur obersten Spitze verziert, an der eine große goldene Quaste hing. Vor ihm gingen Henkersknechte, kupferfarbig gekleidet.

Seine Frau Migdoyne kam auf einem Zelter, dessen Zaumzeug und Schabracke von schwarzem Sammet mit schwarz-seidenen Franzen gemacht war. Sie trug ein Kleid von karmoisin Sammet mit Halbärmeln in türkischer Art, ganz in Gold gewirkt und hübsch in waffelförmige Falten gelegt. Um die Taille trug sie eine dicke Goldkette und um den Hals eine andere Kette mit einem Kleinod, das mit Edelsteinen besetzt war. Als Kopfputz trug sie ein hohes Barett mit einem Schleier von Goldstoff und Seidenkrepp, er fiel aus einer sehr hohen doppelten Wulst nach türkischer Art und war mit Ketten und Kleinodien besetzt.

Ihr folgte ein Fräulein auf einem Zelter mit weißer Schabracke in einem Kleide von schwarzem Sammet, mit einem Kopfputz, der reich mit Perlen verziert war und einigen Goldketten um den Hals.

Caricius, Bruder des Migdeus, folgte dann mit zwei Kavalieren, wohl beritten in langen Kleidern und Casaquen von Seide und Damast, auf den Köpfen Hüte von verschiedener Form mit goldenen Ketten, Kleinodien und Quasten verziert.

Voran gingen des Migdeus Marschall mit seinem Diener in Taffet gekleidet, mit Eisenstangen und Hämmern auf der Schulter.

An dieser Stelle kamen zwei Trompeter, drei Schweizer Trommler und ein Pfeifer.

Egeus, König von Macedonien, folgte auf einem jungen Pferde, das in weißer Seide mit gelbseidenen Quasten aufgezäumt war. Er war bekleidet mit einem langärmeligen langen Gewand aus strohgelbem Sammet, mit einem silberdurchwirkten Kragen von karmoisin Seide, an dessen Spitzen weiß-seidene Quasten hingen. Sein Hut von weißem Sammet endete in einer hakenförmigen Spitze, an der eine gelbe Trobdel hing. Er war golddurchwirkt und mit Ketten und Kleinodien geziert.

Seine Frau Maximilla kam dann auf weißem Zelter in einem Kleid von Goldbrokat, unter einer Robe von karmoisin Seide; auf dem Kopf eine Borte mit Perlen besetzt und mit Kleinodien verziert. Sie hatte um den Hals einen reichen Goldschmuck und eine recht dicke weiß-emaillierte Kette.

Ihr Fräulein folgte auf einem schwarzgezäumten Zelter in einem Kleide von blauem Damast und darüber einer Robe von orangegelbem Taffét mit zwei eingewirkten Silberstreifen. Ihre Kopfbedeckung war von gelbem Seidenkrepp.

Sie waren gefolgt von zwei Kavalieren und einem Knappen ihres Hauses, gut beritten in Casaquen von Sammet und Baretten von schwarzem Sammet mit weißen Federn.

An dieser Stelle kamen vier Trompeter, zwei Trommler und ein Pfeifer.

Theophilus, Fürst von Antiochia, kam auf einem großen und schönen Pferd, dessen Schabracke am Zaumzeug aus weißer Seide mit rotseidenen Fransen bestanden. Sie waren über und über besät mit gelben und roten Seidenquasten und vielen Goldflittern. Er trug einen Waffenrock mit Ärmeln von karmoisin Seide, ganz golddurchwirkt und zwischen den Mustern aufgeschlitzt, so daß das Futter von Silberstoff hindurchkam. An jedem Ärmel eine Schleife von roter Seide mit Verzierungen von Gold und schwarzer Emaille. Sein Gewand war von Goldbrokat mit Halbärmeln, die ebenso wie der umgeschlagene Kragen mit Silberstoff gefüttert waren. Als Schärpe trug er eine dicke Goldkette. Sein Hut von weißem Sammet war vorn in eine hakenförmige Spitze umgeschlagen, von der eine reiche Quaste von Gold und Perlen herabhing. Überdies war er ganz mit Gold durchwirkt, mit Ketten, Kleinodien und Edelsteinen bedeckt.

Vor ihm gingen zwei kleine Lakaien in scharlachrotem Sammet, Hosen und Wams geschlitzt, so daß das Futter von weißer Seide hindurchkam. Die Schlitze waren der Länge nach mit Gold gewirkt. Auf dem Kopf trugen sie kleine Barette von Sammet, geschlitzt und mit vielen goldenen Knöpfen und Zieraten besetzt, dazu weiße und scharlachrote Federn und Schuhe. Jeder von ihnen hatte in der Hand einen kleinen Spieß.

Dann kam der Sohn dieses Fürsten auf einem sehr schönen Pferd, Schabracke und Zaumzeug von blauer Seide mit weiß-seidenen Quasten. Er trug einen verbrämten

Waffenrock mit großen Ärmeln von Goldbrokat und karmoisin Sammet und darüber eine dicke Kette als Schärpe. Er hatte ein großes Barett von karmoisin Sammet mit einem Schleier von Goldstoff und Seide durchzogen, der hinten herabhing, oben eine dicke Quaste von Perlen mit Ketten und Kleinodien verziert.

Sie waren begleitet von drei Centurionen, wohl beritten und ausgerüstet, von vier Rittern gut beritten und bekleidet und vier Räten auf Maultieren mit Schabracken in langen Gewändern von karmoisin Damast. Vor den Centurionen schritt der Häscher des Fürsten zu Fuß.

An dieser Stelle kamen zwei Schweizer Trommler und ein Pfeifer.

Dann kam Tiberius, der römische Kaiser, auf einem großen Pferde, dessen Schabracke und Zaumzeug von karmoisin Seide gefertigt waren mit Fransen von weißer Seide und großen Quasten. Er trug ein Gewand von damasziertem Goldbrokat auf rotem Grund mit einem großen umgeschlagenen Kragen, der in langen Spitzen endete, an jeder hing eine große Quaste von Gold und Perlen. Ebenso waren die Ärmel beschaffen. Der Gürtel bestand aus einer dicken Kette, an der ein langer Degen hing, in einer Scheide von Sammet mit goldenen Beschlägen. Sein Hut war von karmoisin Seide, am Aufschlag mit großen Perlen eingefaßt, ebenso bis zur Spitze, von der eine Perlquaste herabhing. Seine kaiserliche Krone von Gold trug auf der Spitze einen flammenden Karfunkel und an den Reifen andere Edelsteine, wie Diamanten, Rubinen und Smaragden. Er hatte zwei Lakaien bei sich in rotem Sammet, geschlitzt über rotem Taffet.

In seiner Gesellschaft befanden sich Drusus und der junge Tiberius, seine Söhne; Cajus, sein Neffe, Claudian und andere, insgesamt etwa 10 Ritter, alle wohlberitten und schön gekleidet, die einen in Goldbrokat, die anderen in goldgewirktem Sammet und Damast, in langen Gewändern und eigens gefertigten Casaquen mit Ketten und Kleinodien an den Hüten.

In ihrer Gesellschaft sah man noch vier Römer auf Maultieren in langen Gewändern von grünem Damast.

Dann kam allein Marc Antonius, ein römischer Bürger auf einem großen Pferd, mit einer Schabracke von Taffet, in einem gestickten und gewirkten langen Kleide von gelber Seide. Sein Hut war von demselben Stoff mit Ketten und Juwelen verziert. Seine Schuhe von geschlitztem Damast. Er trug einen langen Bart, und ein Schwert hing an seinem Gürtel.

Dann kam das Gefolge des Kaisers Nero, dem 6 Trompeter, 4 Trommler und ein Pfeifer voranschritten.

Agrippa, Großprévost von Rom, kam auf einem großen Pferde, dessen Schabracke und Zaumzeug aus violetter Seide mit weiß-seidener Franse bestand. Das lange Gewand und der Kragen waren von scharlachrotem Sammet mit langen Ärmeln, an deren Spitzen große Seidenquasten hingen. Es war mit hübsch gesprengeltem Hermelin gefüttert, die Ränder mit Silber gewirkt, eine dicke Goldkette bildete seinen Gürtel, an dem ein Degen in einer Sammetscheide hing, um den Hals trug er weitere Ketten. Sein Hut war von

dem gleichen Sammet, auf der Spitze und an den Enden mit Quasten, mit goldenen Ketten, Juwelen und Perlen verziert.

Vor ihm schritt Maubué, sein Bote, in schwarzem Sammet, Beinkleider, Wams und Barett geschlitzt, sodaß das Futter von karmoisin Seide durchkam und darüber einen Ärmelrock von leichtem weißen Taffet mit Gold gewirkt, geschlitzt und mit seidener Schnur geschlossen. Um seinen Hals hatte er ein Schmuckstück mit Ketten und Juwelen. Sein Kopfputz war aus Goldborte mit Perlen und Kleinodien geschmückt, darüber ein Barett von schwarzem Sammet, goldenen Knöpfen, Zieraten und weißen Federn.

Dann kamen vier Kavaliere auf großen Pferden, mit Schabracken und Zaumzeug von scharlach Taffet, mit weißen Franzen. Sie waren gekleidet die einen in seidene lange Gewänder mit Ärmeln von violett-karmoisin-goldgewirktem Sammet, die anderen in Casaquen von Sammet. Die Hüte genau so mit goldenen Ketten, Zieraten und Knöpfen geschmückt.

Dann kam der Fahnenträger Neros auf einem großem Pferde mit einer Schabracke von weißer Seide, ganz mit fliegenden Adlern besät, die in Stickerei auf Goldgrund sehr natürlich gearbeitet waren. Er war völlig gewaffnet und trug über der Rüstung einen Waffenrock mit halblangen Ärmeln von Scharlach Sammet, grau und weiß gestickt, wie die Schabracke des Pferdes. An einer langen Stange führte er die Standarte von Taffet in den gleichen Farben und auch mit Adlern besät.

Dann folgten paarweise vier Mohren, Kopf, Arme und Beine nackt, am Leibe einen leichten versilberten Küraß mit vergoldeten Blumen in antiker Weise. An ihm hingen um die Arme wie unten Schluppen von Sammet in denselben Farben bis auf dem halben Schenkel. Sie trugen Lorbeerkränze und auf den Schultern große Keulen von vergoldetem Silber mit Reliefﬁguren in großartigem Stil in antiker Weise gearbeitet.

In ähnlicher Ordnung marschierten weitere 12 Mohren, auch nackt mit Mohrenkleidern von Taffet in den oben genannten Farben, untenherum gefranzt und mit Lorbeerkränzen auf den Köpfen. Sie trugen in den hocherhobenen Händen jeder eine Vase, die einen von Gold, die anderen von Silber, von reicher und besonderer Form. Sie hielten sie am Fuß, der in türkischer Weise mit Seidenschleiern umwickelt war.

In ähnlicher Ordnung kamen noch 6 weiße Mohren, Arme und Beine nackt, der Körper mit Seide in scharlach, weiß und grau bekleidet, die gerafften Ärmel hingen lang herab. Ihre Lorbeerkränze waren mit Schleiern umwickelt, die rückwärts lang herab hingen. Jeder von ihnen trug ein antikes Füllhorn, aus dem köstliche Blumen und Lilien hervorgingen.

Dann kamen 6 andere weiße Mohren in gleicher Ordnung mit Kleidern in denselben Farben und Lorbeerkränzen. Sie trugen leichte Kürasse, die ebenso wie die Arm- und Beinschienen in getriebener Arbeit vergoldete Blumen antiker Art zeigten. Sie trugen in den hocherhobenen Händen Triumphkränze, an denen das kaiserliche Wappen mit seidenen Schnüren in großen Knoten befestigt war.

Dann kam ein Pferd, behängt bis zur Erde mit Sammet in den genannten Farben, der über und über mit goldenem Knotenwerk und den Devisen Neros bestickt war. Es

trug ein Kissen von Goldbrokat und Seide in türkischer Arbeit, auf welchem drei Kränze lagen, der eine ganz von Gold ohne weitere Verzierungen, der zweite ganz von Perlen, der dritte von Edelsteinen aller Art, reich und kostbar zum Erstaunen. Die drei bildeten zusammen den kaiserlichen Hut. Zwei Lakaien in Sammet von den genannten Farben hatten Führung und Wache des Pferdes, das sie am Zügel hielten.

Dann kam ein anderes Pferd mit einer Schabracke und Zaumzeug von blauer Seide und Goldfranzen, von dem drei schwere Quasten bis auf die Erde herabhingen. Die Schabracke war ganz besät mit goldenen gestickten Sternen auf violettem Grund. Am Zügel hielten es zwei Lakaien, gekleidet in violett-karmoisin Sammet, der mit Gold durchwirkt und geschlitzt war, durch die Schlitze sah man das Futter von weißer Seide. Sie hatten bloße Köpfe. Dies war das Leibpferd Neros.

Dann kamen zwei Hoboisten und zwei Bogenschützen in der gleichen Livrée.

Nero befand sich auf einem hohen Gestell, acht Fuß breit und 10 Fuß lang, behängt bis auf die Erde mit Goldbrokat, der mit großen Adlern, so lebendig wie möglich, bestickt war. Darauf war ein Sessel ebenfalls mit Goldbrokat bedeckt, auf dem er saß, gekleidet in einen Waffenrock von blauem Sammet mit goldenem Rankenwerk in antikem Geschmack durchwirkt und in offenem Schnitt geschlitzt. Durch die Schlitze quoll das Futter, ein anderer Goldstoff auf violettem Grund. Sein langes Gewand war von karmoisin Seide mit einem Goldmuster durchwirkt, das Blumen und Knotenwerk zeigte. Das Futter bestand aus karmoisin Sammet und war ebenso wie der Kragen verschwenderisch mit großen Perlen bedeckt. An den Spitzen des Kragens, die durcheinander gesteckt waren, hingen große Perlquasten. Sein Hut war von grün-blauem Sammet in tyrannischer Form mit goldenen Ketten eingefaßt und vielen Juwelen geschmückt. Die Krone mit drei Bügeln war so mit Edelsteinen besetzt, daß es unmöglich ist, sie aufzuführen, und sein Hals war nicht weniger reich geschmückt. Seine Schuhe waren von grün-blauem Sammet, hübsch geschlitzt, mit goldenen Ketten verschnürt und mit Kleinodien, die von dem Strumpfband herabhingen. Einen seiner Füße hatte er auf einem Behälter, der mit Silberstoff bedeckt und mit Edelsteinen besetzt war. Er enthielt das kaiserliche Siegel, zum Zeichen, daß er die kaiserliche Macht in seiner Gewalt habe und alles seinen Befehlen unterworfen sei. In der Hand hielt er eine vergoldete Keule. Seine Haltung war stolz, seine Erscheinung prachtvoll, das ganze Gestell und er darauf wurde getragen von acht gefangenen Königen, welche sich darin befanden und von denen man nur die gekrönten Köpfe mit den goldenen Kronen sah. Ihm folgte eine Anzahl von Trompetern, Hornbläsern, Trommlern und Pfeifern.

Dann kam zu Pferde Sporus, als Frau gekleidet, in griechischer Art. Er war einst ein schöner Jüngling, in den sich Nero so verliebte, daß er ihn in Frauenkleidern ehelichte, so wie man es im Boccaccio von den edlen Unglücklichen und im Sueton Leben der 12 Kaiser nachlesen mag.

Er hatte in seinem Gefolge 24 Männer, Hauptleute, Ritter, Knappen, Mundschenke und andere, alle wohl beritten und gekleidet, die einen in der erwähnten Livrée, die

anderen nach eigenem Wohlgefallen in lange Gewänder oder Casaquen von Sammet oder wenigstens Seide.

Dann folgten zu Wagen Gepäck und Lebensmittel mit 25 bis 30 Leuten, Männern und Frauen und 18 bis 20 Pferden mit Schabracken in den Farben der Livrée.

Dann folgte ein gewisser Apolifagus, ein wilder Mensch aus der ägyptischen Wüste, der von rohem Fleisch lebte und den Nero aus Grausamkeit lebende Menschen verzehren ließ.

Dann kam Moses, eine Rute in der Hand, in einer langen Robe von Seide und darüber einem Mantel von Taffet. Sein Kopf war bloß und trug zwei kleine Hörner.

Dann kamen S. Michael, Gabriel, Uriel, Raffael, Cherubim und Seraphim, alle bewegten unaufhörlich ihre Flügel.

Dann führte man ein Paradies von 8 Fuß Breite und 12 Fuß Länge. Es war gebildet aus offenen Thronen, die wie Wolken gemalt waren, außen und innen kleine Engelchen, die Cherubim und Seraphim, Gewalten und Herrschaften in Relief gearbeitet mit gefalteten Händen und sich beständig bewegend. In der Mitte war ein Sitz in Form des Regenbogens, auf dem die Dreieinigkeit, Vater, Sohn und Heiliger Geist, hinter ihnen zwei goldene Sonnen auf einem Throne vorgestellt waren. Sie drehten sich unaufhörlich im Gegensinne umeinander. An den vier Ecken waren Sitze, auf denen die vier Tugenden, Gerechtigkeit, Friede, Wahrheit und Erbarmen in reichen Kleidern saßen, und zur Seite der Gottheit waren drei kleine Engel, die Hymnen und Gesänge ertönen ließen in Übereinstimmung mit den Musikern, die Flöten, Harfen, Lauten, Geigen und Violinen spielten und neben dem Paradies einherschritten.

Diese Ordnung wurde angeführt von den Herren des Gerichts Bürgermeister und Schöffen und einem Teil der Unternehmer, alle auf Maultieren mit schwarzen Schabracken, weiße Stäbe in den Händen, jeder berechtigt, auf Ordnung zu halten, sowie es in der Abtei beschlossen worden war. Es hat auch nichts daran gefehlt, ja es ist in solcher Ruhe vor sich gegangen, daß es schwer ist, es sich vorzustellen und an das Wunder grenzt, um so mehr, wenn man die große Menge fremden Volkes denkt, welches die Straßen füllte. Ich glaube, Gott der Allmächtige hat die ganze Angelegenheit geführt, er kannte die wahre Absicht derjenigen, welche das Unternehmen begonnen haben und es mit seiner Hilfe zu seinem und seiner Heiligen Ruhm und Ehre und Mehrung des Glaubens ausführten.

Amen.
Beten und gehorchen.

4.

Leone de Sommi.
Unterhaltungen über scenische Darstellungen. Geschrieben 1556.

Dritter Dialog:
Von der Bühnenkleidung.

Übersetzt
von dem Herausgeber
nach Alessandro d'Ancona, Origini del teatro italiano.
2 ediz. Turin 1891. Bd. 2.

Veridico: ... Wenn wir nun von den Kleidern sprechen und die Behandlung derselben durch die Alten beiseite lassen, als die Greise alle weiß und die Jünglinge in verschiedene Farben gekleidet waren, die Parasiten sich mit zusammengedrehten und zerknitterten Mänteln und die Huren sich mit Gelb schmückten, Beobachtungen, die die Verschiedenheit von Gebräuchen betreffen, die nichtig oder wenig bekannt sind, so sage ich Euch als Hauptsache, daß ich mich immer bemüht habe, die Schauspieler so fein anzuziehen, als es mir möglich war. Aber natürlich unter sich im Verhältnis, in Anbetracht, daß das prächtige Kostüm (und hauptsächlich in diesen Zeiten, wo die Pracht ihren höchsten Grad erreicht hat und in allen Dingen, Zeiten und Orten beobachtet werden muß), mir scheint, sage ich, daß das prächtige Kostüm den Komödien Ansehen und Reiz erwirbt und noch mehr den Tragödien. Ich würde keinen Anstand nehmen, einen Diener in Sammet oder in farbigen Atlas zu kleiden, vorausgesetzt, daß sein Herr Stickereien oder Gold trüge und so prächtig, daß das notwendige Verhältnis zwischen ihnen gewahrt bliebe. Weder würde ich mich verleiten lassen, eine Magd mit einem zerrissenen Rock noch einen Hausbedienten mit einem schlechten Wams zu bekleiden, vielmehr würde ich dieser einen guten Rock und jenem eine schöne Jacke geben, indem ich allerdings die Eleganz der Kleidung ihrer Herren um soviel steigern würde, als es die Anmut der Kleidung ihrer Diener verlangte.

Massimiano: Es ist kein Zweifel, daß der Anblick von Lumpen, die einige manchmal einem Geizigen oder einem Diener geben, dem Ansehen des Schauspiels schadet.

Veridico: Man kann sehr wohl einen Geizigen oder einen Bauern mit Gewändern bekleiden, die einen gewissen Grad von Pracht zeigen, wenn man sich nur nicht von dem Natürlichen entfernt.

Santino: Wahrhaftig, so ist es. Man muß hauptsächlich, wie Ihr sagt, die Gebräuche unserer Zeiten achten.

Veridico: Ich bemühe mich, so viel ich kann, die Sprechenden unter sich ganz verschieden anzuziehen und das hilft, außer daß es ihre Anmut und Verschiedenheit vermehrt, auch zu leichterem Verständnis des Stückes. Das tue ich umsomehr, als ich auch glaube, daß die Alten, die Kleider und ihre Farben den Eigenschaften der Spieler angepaßt hatten. Hätte ich, um dies Beispiel zu wählen, drei oder vier Diener anzuziehen, so würde ich einem Weiß geben mit einem Hut, einem Rot mit einem kleinen Barett auf dem Kopfe, dem anderen Livree von verschiedenen Farben und wieder einem anderen würde ich ein Sammetbarett geben und Trikotärmel, wenn sein Stand es zuließe (ich spreche von der Komödie, die italienische Tracht verlangt). Hätte ich zwei Liebende zu bekleiden, so würde ich mir Mühe geben, sie in den Farben und dem Schnitt ihrer Kleider unter sich so verschieden wie möglich zu machen, den einen mit einer Kappe, den anderen mit einem Ruboncello, einen mit Federn auf dem Barett und den anderen mit Gold ohne Federn, zu dem Zweck, daß sobald der Mann käme, nicht nur das Gesicht, sondern jeder Zipfel der Kleidung des einen oder des anderen ihn kenntlich machte, ohne daß man zu warten hätte, daß er sich durch seine Worte vorstelle. Im allgemeinen ist die Haltung des Kopfes diejenige, die am meisten unterscheidet, mehr als jede andere Gewohnheit, sowohl bei Männern wie Frauen, doch seien sie so verschieden unter sich wie möglich, in dem Schnitt wie in den Farben.

Santino: O wie oft war ich in einem Stück zweifelhaft, in einer Szene jemand wiederzuerkennen, weil er von dem anderen Sprecher oder Statisten nicht genügend zu unterscheiden war.

Veridico: Dazu ist die Verschiedenheit der Farbe außerordentlich dienlich und dazu sollten die Kleider am besten in hellen und klaren Farben gehalten sein. So wenig als immer möglich bediene man sich des Schwarzen oder dunkler Nuancen. Ich bemühe mich nicht nur, die Sprechenden unter einander zu unterscheiden, sondern ich bestrebe mich auch, das natürliche Aussehen eines jeden so zu verwandeln, daß er nicht so bald von den Zuschauern erkannt werde, die ihn täglich vor Augen haben. Deswegen will ich allerdings noch nicht in den Irrtum verfallen, dessen sich die Alten schuldig

machten, die ihren Schauspielern, damit sie nicht erkannt würden, das Gesicht mit Weinhefe oder Lehm färbten. Es genügt mir, sie zu verwandeln, ohne sie zu entstellen. Ich bemühe mich, so viel ich kann, neue Personen aus ihnen zu machen. Eben weil der Zuschauer den Schauspieler kennt, so verliert sich teilweis die süße Täuschung, in der wir ihn zu erhalten suchen müssen, indem wir alles thun, was uns möglich ist, ihn glauben zu machen, daß unsere Vorstellung Wirklichkeit sei. Aber weil jede Neuigkeit gefällt, so hat auch das Schauspiel Erfolg auf der Bühne, barbarische und unseren Sitten fremde Kleider vorzuführen und daher kommt es, daß die Komödien in griechischem Kostüm so anmutig scheinen und aus diesem mehr als aus einem anderen Grunde habe ich die Scene unserer Komödie, die wir, so Gott will, Dienstag sehen werden, nach Konstantinopel verlegt. Da konnte ich Kleider von Damen und Herren einführen, die unter uns nicht gebräuchlich sind und ich hoffe dadurch nicht geringe Anmut in das Schauspiel gebracht zu haben. Scheinen doch Ereignisse, wie wir sie in den Komödien darstellen, immer wahrscheinlicher unter Fremden, die wir nicht kennen, als wenn wir sie sich unter Bürgern ereignen lassen, mit denen wir beständig umgehen. Wenn dieser Erfolg sich schon in den Komödien einstellt, wovon wir uns durch Erfahrung überzeugt haben, umsomehr wird er sich in den Tragödien einstellen. Im Kostümieren von solchen sollte der, der sie leitet, immer sehr gewissenhaft sein und niemals, wenn es möglich ist, die Sprechenden so anziehen, wie man sich modernerweise kleidet, sondern in der Manier der antiken Skulpturen oder Malereien, mit den Mänteln und den Kleidern, mit denen diese Personen der alten Jahrhunderte dargestellt zu werden pflegen. Und da es zu den schönsten Schauspielen gehört, wenn sich ein Gefolge bewaffneter Männer zeigt, so lobe ich es sehr, wenn man in Begleitung von Königen oder Heerführern immer einige Soldaten oder Gladiatoren auftreten läßt, in antiker Weise gerüstet, so wie die Lagerbeschreibungen der frühen Zeiten sie zeichnen, vorausgesetzt, daß die Gelegenheit es gestattet.

Santino: Wahrhaftig, so beschaffene Aufführungen sind Angelegenheiten großsinniger Fürsten, die den Aufwand zu machen gewöhnt sind, den die Zurüstungen und Zieraten verlangen.

Veridico: Von dem Zubehör wollen wir heute nicht sprechen, aber für morgen verspreche ich Euch, davon einiges zu behandeln. Aber um Euch nicht zu täuschen, wenn Ihr glaubt, daß man einen großen Staat machen muß, um eine Tragödie darzustellen, so will ich nur das sagen, es gibt keine noch so schlecht ausgerüstete Garderobe eines Fürsten, daß man sich nicht vornehmen könnte, mit ihrer Hilfe jede große Tragödie darzustellen.

Freilich muß der, der ihr vorsteht, Weltmann genug sein, um zu verstehen, sich dessen zu bedienen, was da ist und ganze Tücher und Paramente und ähnliche Dinge zu verwerten, um Mäntel, Überkleider und Stolas mit Gürteln und Schleifen in Nachahmung der Alten daraus zu machen, ohne sie zu zerschneiden oder sie irgendwie zu beschädigen.

Massimiano: Gewiß ist, daß wer alle diese Kleider eigens machen lassen wollte, wie Santino sagt, dazu einen Schatz nötig hätte.

Veridico: Das nämliche wäre auch der Fall für den, der immer von neuem alle die Kleider extra machen lassen wollte, um eine Komödie oder ein Schäferstück zu spielen, darum bedienen wir uns meist schon vorhandener Sachen.

Massimiano: Da Sie schon daran erinnert haben, ist es Ihnen vielleicht nicht beschwerlich, auch noch etwas über die Art zu sagen, in der die Hirtenstücke kostümiert werden und wie man ihre Scene herstellt, da ich noch niemals eine darstellen sah.

Veridico: Was die Hirtenstücke betrifft, so werde ich darüber wie über die anderen Zurüstungen morgen sprechen, heute sage ich über die Art, sie zu kostümieren, daß wenn der Dichter darin eine Gottheit oder andere neue Erfindung eingeführt hat, es notwendig ist, sich nach seinen Absichten zu richten. Was die Kleidung der Hirten betrifft, so empfangen Sie zuerst den Hinweis, den ich schon bei den Komödien gab, nämlich, sie unter sich so verschieden zu machen, als es möglich ist und im allgemeinen sei ihr Kostüm dieses: Bedeckt die Beine und die Arme mit fleischfarbenem Tuch und wenn der Schauspieler jung und hübsch ist, wird es nicht unpassend sein, Arme und Beine nackt zu lassen, aber niemals die Füße, die immer Koturne oder leicht besohlte Soccus tragen sollen. Er habe ein kleines Camisölchen von Seide oder Tuch von lichter Farbe, aber ohne Ärmel, und darüber zwei Felle (in der Art wie Homer sie bei dem Anzug des trojanischen Schäfers beschreibt) von Pardelfell oder einem anderen Tier, eines auf der Brust, eines auf dem Rücken. Man kann sie mit den Füßen der Felle über der Schulter und unterhalb der Hüften des Hirten zusammenbinden und es ist kein schlechter Gedanke, um eine Verschiedenheit hervorzubringen, sie bei einigen Hirten nur auf einer Schulter zu befestigen. Der eine von ihnen habe eine Flasche oder eine Schüssel von irgend einem hübschen Holz, ein anderer eine Schäfertasche über der Schulter, die ihm über die entgegengesetzte Hüfte hängen muß. Einige von ihnen haben abgeschälte Stöcke, andere belaubte in der Hand, und je aparter es sein wird, um so willkommener wird es sein. Was die Haare anlangt, falsche oder natürliche, so sollen die einen sie gelockt tragen, andere ausgebreitet und gescheitelt. Man kann einem die Schläfe mit Lorbeer kränzen oder mit Epheu, um Abwechselung hineinzubringen und in dieser oder ähnlicher Art

kann man wohl sagen, daß man achtungswerte Erfolge in der Manier, sie zu kleiden, erzielen wird. Man unterscheide einen Hirten von anderen durch die Farbe und die Qualität der verschiedenen Felle, durch die Färbung und Frisur des Haares und ähnliche andere Dinge, die sich nicht lehren lassen, die man nach eigenem Urteil entscheiden muß. Für die Nymphen, deren Eigenschaften nach der Beschreibung des Dichters beobachtet werden müssen, gehören Frauenhemden mit Ärmeln. Ich würde mich bemühen, sie stärken zu lassen, damit sie, wenn man sie mit farbigem Seidenband oder Gold abbinden läßt, Bäusche machen, die hübsch in die Augen fallen und elegant aussehen. Dazu füge man vom Gürtel abwärts einen Rock von schönem bunten Tuch und so hoch aufgeschürzt, daß man den Spann des Fußes sehen kann. Der Fuß muß mit einem vergoldeten Soccus oder mit farbigem Korduan in antiker Weise und enganschließend bekleidet sein. Sie brauchen ferner einen kostbaren Mantel, der unten an einer Seite geöffnet ist und auf der entgegengesetzten Schulter befestigt wird. Die Locken dicht und blond, die natürlich scheinen sollen, bei einer von ihnen mögen sie gelöst auf die Schulter herabwallen mit einer Guirlande auf dem Kopf, bei einer anderen zur Veränderung mit einem goldenen Stirnschmuck, wieder bei einer anderen würde es nicht mißfallen, sie mit seidenem Band zu binden, und sie mit jenen feinen Schleiern zu bedecken, die über die Schultern fallen, was in der gewöhnlichen Kleidung so viel Anmut hervorbringt. Das sollte man auch in diesen Schäferstücken tun, denn im allgemeinen ist es der flatternde Schleier, welcher allen anderen Kopfschmuck der Frau übertrifft und von der Reinheit und Einfachheit hat, wie sie das Kostüm der Bewohnerin der Wälder verlangt. In der Hand mögen diese Nymphen halten, einige einen Bogen und an der Seite den Köcher, andere einen bloßen Wurfspieß, einige können das eine und das andere haben und vor allem anderen ist es notwendig, daß wer diese Gedichte in Scene setzt, wohl geübt sei, denn es ist sehr viel schwerer, eine solche Vorstellung gut durchzuführen, als eine Komödie, aber in Wahrheit ist es auch ein angenehmeres und schöneres Schauspiel.

Santino: Verstehen Sie unter dem Namen Nymphen alle Arten von Damen, die in solchen Stücken vorkommen und unter dem von Hirten alle Männer?

Veridico: Wahrhaftig nein, denn wenn der Dichter darin, wofür es Beispiele gibt, eine Zauberin einführen würde, so müßte man sie nach seiner Idee kleiden, oder wenn er einen Bauern einführen möchte, in grober und bäuerischer Kleidung, müßte man ihn so darstellen, aber wenn darin Hirtinnen auftreten, so würde die Art, die Nymphen zu bekleiden, eine Norm für sie abgeben können. Ohne Mantel und sie vom Reichsten zum weniger Reichen abwechseln lassen, ohne ihnen etwas anderes in die Hand zu geben,

als den Hirtenstab. Wie es sehr hübsch sein würde, wenn der Hirt einen oder mehrere Hunde bei sich hätte, so würde es mir auch sehr gefallen, wenn eine der Waldnymphen einen hätte, einen recht niedlichen, mit hübschem Halsband und leichtem Deckchen. Um nun alles zu beschließen, was mir für diese Gedichte zu passen scheint, sage ich, daß wie man in ihrer Struktur den Vers sucht, ebenso ist es nötig, daß man sie kleidet oder einübt, Gestalt und Bewegungen dessen, der spricht, ebenso würdevoll macht, wie es der Dichter mit den Versen getan hat.

Massimiano: Ich glaube nicht, daß es möglich sein wird, genauere Regeln vorzuschreiben, als die, welche Ihr über die Hirtenstücke gegeben habt.

5.

Ludwig Müller, Befehle und Anordnungen Wilhelms V., Herzogs aus Bayern, die hohe Fronleichnamsprozession betreffend. 1580. Papierhandschrift, die sich am Ende des 18. Jahrhunderts im Augustiner Kloster in München befand. Sie ist gedruckt in München bei Adam Berg 1603. Abgedruckt aus: Lorenz Westenrieder, Beyträge zur vaterländischen Historie, Geographie, Statistik und Landwirtschaft. Bd. 5. München 1794. Nur die Abschnitte, welche die St.-Georgs-Gruppe betreffen.

Was deß Ritters St. Georgen halben firzenemen. So uil nun den Ritter St. Geörg, das is die ansechlichste person aller figuren antrifft, soll ein Director wissen, und nachuolgende löbl. ordnungen und alte gebreuch zuerhalten geflissen sein. Nemblich das nit allein der durchleichtigst unser yeziger Regierender genedigster fürst und herr sonder auch alle andere allte Regierende fürsten von Bayern, als lang diese procession oder Vmbgang mit den figuren des alten und neuen Testaments, alhie gehalten werden, yederzeit und von Anfang dieses Vmbgangs sich nit allein beflissen, das durch dero Hofgesündt und Bürgerschafft dem hochwirdigen Sacrament alle schuldige Ehr erzaigt wurde, Sonder haben demselben, do sy nit durch schwachheit oder gottes gewallt gehalten worden, auch selbst mit allen dero zugethonen Fürsten personen, andechtig und gottselig in aigner person beygewohnt, und aufgewart, und darmit nit vergnieget gewesen, Sonder auch unter andern der Bürgerschafft figurn, auch aine oder zwo figuren, mit herrlichem pomp und zier anordnen, und damit Gott und seine liebe Heiligen verehren wellen, das is die figur und gedechtnis des Heiligen Ritters S. Geörgen, dessen dann durch die frommen fürsten von Bayern, ein löbliche Bruederschafft vor vilen Jaren, mit herrlichen Bäbstl. und Kays. priuilegiis, und ansechlichen Stifftungen aufgericht, und bis auf dato gehalten, und löblich erhalten worden. Die 13 Engl die vor dem hochwirdigen Sacrament mit den Armis des leidens Christi hergeen, hat Jr fürstl. Durchl. geliebte Anfrau Jacoba von Bayern ein geborrne Marggreuin von Baden angeordnet und gestifft, Allso das diese frome gottselige fürstenpersonen sich gar nit geschembt, auch Jre figuren unter dero Burgerlichen figurn anzustellen und haben yederzeit nit geringe personen, Sonnder Reichsgrafen, Freyherrn, und ansechliche von Adl aus der Cammerer, gemainklich aber diese dy in großen genaden bey frstl. Durchl. gewesen, und den man ein Eer und genadt erzaigen, auch für einen Ritterlichen Mann halten wellen, darzu erwelt, und verordnet, dasselbig auch mit einer solchen authoritet und guetem bedacht gethon, das sich gleichsam ein yedwederer darauf gespizt, und vninter einander angesprochen, auch der es worden bis auf

dato nit für ein khlaine genadt gehalten, Sich auch oft selbst bemüet, und Jre Köstliche Klaider und edle gestain herfür gesuecht dem Ritter S. Görgen darmit seinen Kranz oder Huet, dermaßen Khöstlich geziert, das sich yedermenigilich, sonderlich die frembden und außlender vber die Kostlichkeit und herrliche Ausstafierung verwundert, und wol zu zeiten ein solcher Kranz oder Haubtzier über die 80 tausent Taler werdt gewesen, one das, was er und das pferdt sonst für köstliche Sachen angetragen, darmit dann die gottseligen Fürsten ein große freudt gehabt, und darmit anzaigen wellen, das sy nicht so groß oder Kostlichs hetten, welches Sy nit zu der Eer gottes gebrauchen, und dieß alles was Jnen Gott von Kostlichen Sachen geben, Zu dem lob des Allmechtigen coaptieren, und anwenden wollten, dessen Sy dann bey Gott nit (un) entgolten, Sonder augenscheinlich genossen, und Je lengs Je mehr zu großen wirden, hochhait und aufnemen, an leib und seel khommen, diser wol und freidenreichen angestelten Ceremoni, hat sich alzeit mit allain der Ritter S. Geörg, Sonder sein Schilt Jung, welcher allemal ein Edler Knab ist, auch sein Speerreiter Trummeter, Herpaugger, und schier die gannz Stallpartey zum höchsten erfreidt, nit weniger auch die Junkhfrau, welche die Margareth gewest, dann er der Junkhfrau alle Zeit einen schönen seidin Zeug zu einem rokh verehrt, und dem Schilt Jungen auch obbemelten seinen Raittern Trommettern und hörpaukher ein geloh oder Malzeit gehalten, und Sy wol tractiert, auch neben etlichen andern herrn mit Jnen lustig und frelich gewesen, wie es dann noch breuchlich und erst heur von herrn Frobenio Erbtruchsessen auch reichlich geschehen, welcher sein personam so ritterlich zierlich und wol verricht das er der ganzen procession ein ehr und Jr. frstl. Durchl. ganz genedigst darmit zufrieden gewesen, zu solcher person ist khainer der nit ausbindig wol reiten und Sprengen khan tauglich, Sonder muß im reiten wol geyebt und erfarn sein, sonst geschicht balt Jme oder andern personen ein schad, nit weniger mueß der Schilt Jung, welcher noch mer sprengt im reitten wol erfarn sein, und dermaßen den Gaul regieren khönden, das er Jm nit abwerfft, oder im hindern außlag die leut schedige, oder etwa sonst außreiße. Alda khann Jch aber einen meines, und anderer vieler ansechlicher gelerter erfarner hoff- und Kriegleit erachten, großen mißbrauch und vblstanndt zuuermelden nit vmbgeen, der vrsachen, daß die herrliche schöne, wolgebuzte Reiterei, dariber nit wenig Kosten get, und der ganzen procession der Ritter bruederschafft auch Jr. frstl. Durchl. hoffhaltung ein große Zier is, nemblich des Ritters S. Geörgs Comitatus gleichsam wie die Schaff oder Genß vbereinander ziechen, und reiten, dermaßen das es aller Reitterei ein vngestallt gibt, alle khlaider, federn lanzen Ristungen und auch die pfert nit wenig verderbt, zerreis, und zerschlaipfft, auch nicht anderst, dann viler guetter leut leibs schaden dardurch zu gewarten, Jtem khain rechte Zier liferei pferdt oder dapferkhait der personen daraus zu sechen, Sonder gleichsam für dolle leut zehalten." —

. . . .

Volgt der Ritter S. Geörg welchen das fürstl. Hofgesünde represenitiert und verspricht, dessen patron er is. Wie er den Trakhen erwirgt, und dadurch die ganz provinz aus aller angst, noth, und gefar erledigt. Erstlich reiten zwen Trometer in rot und weis

baffeten panern geziert. Auf solche reiten zwen Leitenambt in rot und weis atlasen khlaidern. Darauf volgt der Reiter Haubtman allain. Auf solchen volgen 39 Sperreiter almal 3 und 3, und in der Mitte der Fendrich all in rot und weis Daffet gekhlait und mit halben Kireß armiert. Darauf volgt ein edler Khnab zu fueß, mit einem ganz Silberen dobinen Klaidt, welcher der Bruederschaft fanen tregt. Auf solchen get die Margareth und fürt den Lindtwurm an einer rot seiden pünden. Nach Jr get ein Junkhfrau, welche Jr den schwaif nachtregt. Auf solche gen noch andere Zwo Junkhfrauen zierlich beklaidt. Darauf reiten 6 Trometer und ain Hörpauger auch in weis und rott daffet beclaidt. Hernach volgen 8 Kiresser, welche Man und ros khöstlich in weis atlas beclait mit roten creizen mit samt Jren Spern. Darauf volgen drei laggay welche in ganz weißen Atlas bekhlaidet. Auf solche reit der Ritter S. Geörg in ainem ganzen Kires Kostlich in Silberen Stukh beklaidt. Hernach volgt ein schilt Jung auch in ainem Silberen stukh, und die parsen mit Silbernen Stukh vberzogen mit sambt einem rot und weiß seidenne fanen. Auf Jne reiten widerumb drey ganze Kirasser, wie die vorigen, auch mit Speren.

Nota. Der Herr fictermaister pflegt alzeit neben der Margareth herzugen, von wegen der Kostlichen Klainodien, So Sy antregt und damit geziert wirdet.

. . . .

„Die figur des Ritters St. Geörgen hatt Jre Khlaider und ristung, was die Manns Personen belangt alles Aus frl. Harnischkhamer. Die weibs Personen aber von hoff, wie volgt: Erstlich reiten zwen Trometer, die haben 2 weiß daffetene rekhl. mit roten Kreizen und rot daffeten ermlen. 2 par weiß daffeten hosen. 2 weiß daffeten hüet mit rot daffeten Pinden. 2 weiß liderne par Stifl, mit rot daffeten vberschlägln. 2 par Sporn. 2 Wöhren mit rotem leder vberzogen. 2 dolchen sambt den leibgirtln. 2 schnier mit rot und weisseiden dolln, welche sie an den Panern haben. Auf Jre 2 Pferde 2 Satldekhen von weißem Münchner (Tuch). 2 haubtstierl von weißem leder. 2 Stangen Zügl. 2 für Fig. 2 hinterkhrait von weißem leder. 2 par Steigleder. 2 par verzünte Stegraif. Auf solche reiten 2 leitenambt, die haben 2 weiß atlasene rekhl mit roten atlasen Kreizen. 2 weiß atlasene par hosen. 2 weiß atlasene hüet mit roten pünden. 2 weiß halbe Kires mit aller Jrer Zugeherung alls rukh und Krebs. Spangeröl armzeug, handschueh. Für Jre 2 Pferdt. 2 Satldeckhen von weißem atlas. 2 fürpig, 2 Kappen, 12 hinterzeug, 2 Haubtstierl, alle vier Sachen von weißem daffet und mit roten Creizen. 2 par stangen Zigl. 2 hinterkhrait samt den Steigledern. 2 par verzünte Stegraif. 2 par Stifl von weißem leder 2 wöhrn von rotem leder vberzogen. 2 dolchen. Darauf volgt der Reiter Haubtmann allain, er hat 1 ganz von Silberem dobin rekhl mit ainem rot gulden dobinen Creiz. 1 solches silberes par hosen. 1 ganz Silberen huet mit schenen federn. Auf sein Pfert 1 halben Kires mit aller seiner Zugeherung, wie die 2 leitenambt haben, außer des Helmelins. Auf solchen volgen 39 Sperreite almal 3 und 3 die haben 39 halbe Kires mit Jrer Zugeherung als 39 rukh und Krebs. 39 ring Kragen. 39 par Spangeröl. 29 par Armzeug. 39 par handtschuech.

39 par Haubtharnisch. 39 Speer mit Samt den darzugeherigen rot und weißen fendlen. 39 par Stifl. 39 par verzünte Sporn. 39 rökhl von weisem daffet mit roten Chreizen. 29 Solche par hosen. 39 Satldekhen von weißem Müncher Tuech. Auf Jhre Pferdt 39 haubtstierl. 39 par stangen Zigl. 39 fürpig. 39 hinterkhrait samt den Steigledern. 39 par verzünte Stegraif. Zwischen denen 39 reittern reit in der Mitte ein Fendrich, welcher allermaßen ausstafiert wirdt wie ein leitnambt Allain hat er einen Weißtmosirten atlasen fanen mit einem solchen roten Creiz, weis und rot seiden schniern und gefrens. Darauf volgt ein Edler khnab zu fues der hat 1 weis Silberen dobines rekhl mit ainem roten Creiz und guet Silbern porten premt. 1 weis leinwatenen leib mit Silberen dobinen ermeln. 1 weis Silberes dobines par hosen mit solchen porten gepremt. 1 weiß halb seidenes par Stimpf. 1 weis lideres par Stifl mit Silbern dobinen oberschlägeln. 1 Silbern dobinen huet mit ainer Silbern pünden von dokh auch 2 weis und rote federn darauf. 1 vergultes Rapir mit weiß sameten schaid 1 Solchen dolchen. 1 solches vergultes geheng und leibgirtl. 1 fanen von weiß Silberem dobin, mit ainem solchen roten Creiz, mit rot seiden und vergultem gefrens und dolln. Auf solchen get die Margaret und fürt den lindwurmb an ainer rot seiden pünden. 1 gelb dopltaffetes Mander mit falsch Silbern porten verpremt. 1 langen vndervokh von leibfarb gmosirtem Samet auf einem Silbern poden mit guett gulden und Silbern porten gepremt. Der Schwaif mit weißem dopltaffet vnderfitert. 1 von guldem Stukh ausgeschnites vnderschirzl und durchaus mit gelb dopltaffet vnderfitert, mit Silbern dokh eingefaßt, und guet Silbern schnierln premt von Seidenstikher arbeit, als von harschniern, Gulden und Silbern dokh gestikhten rösln mit weißen fischperlen versezt. 1 geschiebtes oberschirzl von Silberen dobin mit grienem ainfachen daffet unterfietert, solches schirzl ist mit guet gulden gefrens und solch khlainen schnierln auch hangenden Messingen und vergulten pelleln geziert, mit schenen Zügen von seiden stikher arbeit, auch von plab, sietich grienen und goltfarben röslein und gestikhten fischperlen geziert. 1 leibl von Silberm dobin, vorher und hinden ausgeschnitten mit einem gulden Stukh untersezt, und weißem dopltaffet underfietert, Solch leibl ist mit seidenstikher arbeit als Zügen von khlainer guet gulden schnierlen pordiert oder profeilt, die Peischl mit weißem schlair außzogen, entzwischen darin leibfarb, und plabe resln von har schniern und khlainen vergulten hangenten pelleln geziert. 1 glats par erml von gulden stukh mit reslen von Silberem dokh plaben und leibfarben harschniern und mit guet Silbern Schnierln prembt, auf der Mitte durchab ausgeschnitten mit einem leibfarben gmosirten Samet auf einem Silbern poden untersezt. 1 schens schleires Kres mit guet Silbern perlln und geflinder und solche däzln. 2 leibgirtln mit resln von laibfarb und plaben harschniern auch mit weis glesern perlen versezt alles von seidenstikherey. 'Messinge vergulte Kron, So in der Neuen fest mit edlgestain und anderm mehr geziert wirdt. 1 weis lideres par Tripschuech. Nach Jr get ain Junkhfrau die tregt der Margareth den schwaif nach, welche hat 1 leibfarb gmosirten atlasen rokh mit gut gulden und Silbern porten gepremt, mit langen weiten ermlen von solchem atlas und porten premt, und mit weis gmosiertem atlas außgefietert. Die engen erml

von weis gmosirten atlas. 1 weis gmosirt atlasen fürtuech. 1 Jüdischen Punt wie in der weiber claiderverzaichnus geschriben steet. Auf solche gen auch noch andere zwo Junkhfrauen haben 2 feichelpraune dopltaffeten underrekh mit falsch gulden und Silbern porten verpremt. 2 Oberrekhl von gelbem atlas die langen fliegenden ermln von solchem atlas auch von falsch Silbern und Gulden porten gepremt, die engen erml von feichelpraun dopltaffet, die gellerl von plabem atlas und falsch gulden und Silbern porten geprembt. 2 Nidere Jüdische Pünt. Wie in der weiber claider verzeichnus mit mehrern begriffen. Nach Jnen reiten 4 Trometer und ain hörpaugger wirdet roß und Mann allerdings mit daffetenen Klaidern, Panern an die hörpauggen und Trumeten, und anderen ristungen ausstafiert wie die obbeschriebenen 2. Trometer. Für ain Pueben, der dem Hörpaugger das roß fiert, 1 rekhl, par hosen, und 1 huet, alles von weißer leinbat mit roten Creizen. Hernach volgen drey Kiresser die haben 3 wameser von weißem Parchet, 2 par hosen von weißem Münchner tuech, 2 gellerl von solchem parchet. 3 weiße ganze Kiresser mit aller Jrer Zugeherung als rukh und prust, ringkhragen, Schoß, Spangenröl, Armzeug, handschueh, und ganzen schniern mit Samt dem haubt Harnisch. 3 wöhren und dolchen mit rotlidern schaiden. 3 weis lidern yirtln. 3 Schirzl. 3 par verzinte Sporn. Auf Jre 2 pferdt. 3 haubtstierl mit rot Kormasin seidenen dolln und weisseiden Nezln vberzogen. 3 par Stangen Zigl. 3 par Steigleder. 3 schwaif mit Jren schniern mit weißem Atlas vberzogen und rot seiden dolln. 2 verzünte par Stegraif. 3 weis atlasene dekhen mit Jren daran hangenden fransen und rot atlasen creizen. 3 firpüg von weißem Atlas und rot atlasen Khreizen. 3 par seiten plöder von solchem Atlas. 2 Kappen von weis gmosirtem Atlas mit roten Kreizen und Jren fransen. 3 halb eisene roß Stiern, Auf Jrem haupthanisch Rossiern und schwaiff seind rot und weiß federn. 2 Speer mit Jren weißen dafetten fänen und solchen roten Kreizen. Darauf geen Laggay die haben 3 weis atlasene rekhl mit solchen roten creizen. 3 weiße leib von leinwant mit weiß atlasen ermlen. 3 par weiß atlasene hosen. 3 weis liderne par schuech. 3 weis daffeten hüet mit roten und weißen federn. 3 versilberte rapir mit rot atlassen schaiden. 3 solche dolchen. 3 geheng und girtl von rotem atlas. Auf solche reit der Ritter S. Georg Allain, der hat 1 ganz weißen vergulten Kires aller seiner Zugeherung und doplstukhen. 1 weiß Silberen dobinen huet mit gulden Passamont porten eingefaßt. Davorn beim Spiz mit einem Köstlichen großen Pehamischen diemant mit Golt eingefaßt und geschmelzt. geziert, herumb mit seiden gelismaten mit golt und perl gezierten pluembweeg oder Vestom verhöcht. auch mit andern vilen in silber und golt eingefaßten dobleten wie die Robin und diemant geziert hinden auf dem huetm weis und rot mit guldem geflinder geziert und darunter ein schenen großen doblet wie ein Metalien, 1 vergultes par Sporn. 1 leibschurz von Silberm Tuech. 1 weis sameten par handschuech mit Silbern passamont porten gepremt. 1 versilberten Kires prigl mit ainem roten Creuz. 1 vergultes reitschwert mit ainer weissameten schaiden. 1 Solchen vergulten dolchen. Für sein Pfert 1 hambtstierl mit Silbern Tuch vberzogen und mit rot und Silberen gefrens geziert. 1 solches par Stangen Zigl. 1 solch par Steigleder 1 solchen schwaif. 1 Vberzug von

Silbern Tuech vber sein Parsen, mit Silbern nezl ůberzogen. 1 ganze Kappen von silberm Tuech, solcher maßen geziert wie der vberzug vber die parsen. 1 ganz vergulte Roßtiern. Aufs Pfert die roßstiern mit guldem und Silberm geflůnder ziert. Hernach volgt ein schilt Jung, der hat 1 rekhl von Silberm Tuech mit Silbern porten 1 leib von weißer leinwant die ermln von Silberm Tuch. 1 welsch par hosen von Silberm Tuech mit weis atlasen Pirlen. 1 weiß lideres par Stifl. 1 vergultes par Sporn. 1 vergulte liechte hauben, die 2 schniern mit golt und perln, aine auf rot samet die ander auf Krauses golt gestikht. der schmukh darauf von rot und weißen federn mit gulden und Silbern geflinder 1 fanen von weis und rotem daffet mit einem solchen creiz 1 herrn Spies daran ein doln mit rot seidem gefrens und guldem nezl. 1 weis vergoltes par handtschuech. Sein Pfert ist allermaßen geziert und gestafirt wie des Ritters S. Georgen Pfert. Hernach reiten widerumb 3 Kiresser; wirdet roß und Mann allerdings geziert und ausstafiert, wie die oben geschriebenen 3 ganze Kiresser.

Für sieben Kůraß für den Ritter St. Georg hat man einmal 577 fl. ausgegeben.

6.

Kleidungsreglement der Mannheimer Bühne von 1792.
Abgedruckt aus Anton Pichler, Chronik des Großh. Hof- und National-Theaters in Mannheim.
Mannheim 1879.

Nachdem Iffland im Jahre 1792 zum Regisseur ernannt wurde, erschien 17. Juli desselben Jahres nachstehende

„Weisung.]

Da Vermöge Churfürstl. höchsten Rescripte Vom Jahre 1781 der ausdrückliche Befehl zum besten der hiesigen Theater garderobe erlassen worden ist, kein kleidungsstück (Es sei solches noch so gering als Es immer wolle) aus der Chfstl. Theater garderobe auswärts hin zu verlehnen. So hat die Theater-Regie künftig hin auf dieser Vordern höchsten Verordnung fest zu bestehen. Churfürstl. Theater Int."

Hierauf schlug Iffland folgende Kleiderordnung vor:

„Mannistfaltigkeit und Unterschied der Kleidungen, nach Verhältniß und Standesabstuffung ist auf dem Theater — eben so wesentlich, als im gemeinen Leben. Auf dem Theater, darf hie und da, mit Achtung jedoch der Wahrheit im Ganzen, die Niedlichkeit, der Wahrheit vorgezogen werden — oder eigentlicher — sie soll der Wahrheit zur Seite gehen. Wenn aber statt Niedlichkeit des Anzuges, ein Hervorthun, eine Sucht des Hervorthuns sichtbar wird, wenn diese in allgemeine Kostbarkeit, und hieraus in den Ton der üppigen Tändelei übergeht — dann entsteht eine allgemeine Eintönigkeit des Flitters und der luxuriösen Manier, wobei alle Wahrheit verloren, im Wechsel des Zuvorthuns, der Beuttel der Künstler, und im Nicht genüge leisten, das Vermögen einer Theaterkasse — leiden muß.

Die Churfstl. Int. wählt und bestimmt also eine Kleiderordnung für das Nationaltheater, nach Maaßgabe des üblichen Ständeunterschiedes. Sie behält sich vor, bei beträchtlichen Modeabänderungen dereinst, dieser Ordnung die nöthigen Zusätze und Ausnahmen zu geben.

1) Kleidung der Aktrizen, welche Damen von ersten Rang spielen. In diesen Rollen sind die Caraco's, oder kurzen Leibchen, nicht zuzustehen. Ist aber die Rede von einem Besuche wo nicht bestimmt auf einen früheren Morgenbesuch gedeutet ist, so gehört dahin demi parüre, wo eine Versammlung von mehreren Dames ist grand parüre und keine Hüthe.

2) Der Aktrizen, welche die soubretten spielen, gehört, wenn ihre Dame in ganzem Anzuge spielt, ein aufgezogenes, nicht garniertes einfaches Kleid, durchaus kein Huth nochweniger ein Modeaufsatz, in Flor, oder Attlaß mit bunter Aplikatur, sondern bloßer Kopf, oder etwa, nach der Art wie man sich jezt trägt, eine Schlaüffe oben in das Haar. Ein Huth kann nur gestattet werden, wenn die Dame auf Reisen wäre, und dann ein einfacher Huth. Spielt die Dame in halbem Anzuge, so kann die soubrette etwa eine Caraco tragen, aber nicht garniert. Einfache Schürze, keine Ringe.

3) Die Aktrizen, welche bürgerliche Frauenzimmer spielen, wie in den Jüngerschen, Breznerschen, Schröderschen Stücken, werden Einfache Kleider, oder weiße, oder Caracos tragen; und in Betreff der Hüthe und Aufsäze, für die Rollen, wo nicht geradezu von Reichthum, oder Verschwendung, oder markierter Eitelkeit die Rede ist, keine Federn und keine brillanten Aufsäze tragen, auch keine Ringe oder andern Schmuck.

4) Die Aktrizen, welche in den bürgerlichen Stücken die Mädchen spielen, tragen: Weder Kleid, noch Caraco, sondern Rock und Leibchen, niemals weiß, wenn die Liebhaberin es trägt, mit welcher sie sich vorher zu besprechen haben, keine farbigte Attlaß Schue, bloßen Kopf oder bonnet rond.

5) Die Aktrizen, welche Bäuerinnen spielen, tragen: In keinem Falle Attlaß, noch Attlaß Hüthe, oder Hüthe mit hohem Kopf; auch, wenn es nicht erwiesen, reiche Pachter, oder Gemeinds Obrigkeiten sind — seide und dann nur die leibgen, keineswegs aber die Röcke; keine große Bouquette auf den Hüthen und am Busen.

6) Die Aktrizen, welche die Mütter spielen, tragen: In edlen Müttern, wo nicht besonders, von Jungen Jahren, noch die Rede ist, keine Hüthe, einfache Tocquen, keine Federn; in bürgerl. Frauen vermeiden sie den Attlaß, weil Attlaß für das Mutterfach die edelste Tracht ist, ebenso die ganzen Kleider, welche nicht bürgerlich sind.

7) Die Aktrizen, welche in denen Altdeutschen Stücken, die Vertraueten machen, tragen: Nicht seide, oder doch nie Attlaß, keine Federn, keine Stickerei, kein Gold oder Silber, keine Perlen, kein Schmuck.

8) Die Aktrizen, welche in solchen Stücken, mit herausgehen, ohne zu spielen, tragen und fordern niemals die Kleider, welche aufbehalten sind, um darinn die ersten Liebhaberinnen zu spielen, sondern die weniger guten und namentlich jene, von dem ehemaligen Dir. Seyler angeschafften, ersten, altdeutschen Kleider; nichts, was durch die Kleidung, oder Art derselben, die spielenden Personen in Schatten sezt; wie denn, wenn eine Aktrize für gut findet, eigenen Anzug zu wählen, das, was den anderen Kleidungen Nachtheil brächte, vorher davon weggethan werden muß, weshalb der regisseur zu entscheiden hat.

9) Die Aktrizen, welche in denen türkischen Rollen spielen, werden ebenfalls in den ersten Rollen und nach Maaßgabe der vorstehenden Ranges, besonders und unter-

scheidend prächtig gekleidet; die Vertrauten tragen nicht Attlaß, kein Gold, kein Silber, keine Stickerei, nur Eine Feder; keinen Schmuck als Perlen, schmale Pelzbräme. Die Sclavinnen in Wolle, ohne Schmuck und Feder.

10) Die Aktrizen, welche in den türkischen Stücken, mit herausgehen, ohne zu reden, tragen keinen Attlaß, Eine Feder, kein Gold, Silber, Schmuck und Stickerei.

11) Die Aktrizen, im Griechischen Costume tragen: Schmuck, Attlaß, Mantel, nur in den ersten Rollen, die anderen sind davon ausgenommen.

Von allen Costumen aber, gilt daß die Königinnen und Fürstinnen, auch wenn sie nicht die ersten Rollen wären, besser, und markirt, am Allerbesten angezogen sein müssen.

12) Die Aktrizen betreffend, welche Liebhaber spielen. So sind in den Rollen vom ersten Stande, bei allen Besuchen, welche zu berechnen sind, daß sie nicht früh gemacht werden, oder welche überhaupt Formalitätsbesuche sind, im Kleide und nicht in Frack und Gillet zu machen; eine andere Abstufung ist noch mit Frack und Weste, die letzte mit Frack und Gillet.

13) Die Akteurs, welche die Alten im Edlen und Hochkomischen Fach spielen, werden außer den reichen Kleidern, für erste Rollen, in den bürgerl. Alten, eine genauere Abstufung zwischen den besten, bessern und geringen Kleidern treffen.

14) Die Akteurs, welche die Bedienten spielen, werden die Livreen, welche durch bordure den Dienst erster Häuser karakterisieren nicht zu jedem gewöhnlichen Bedienten tragen, sondern dazu die gewöhnlichen aeltern verwenden.

15) In Altdeutschen Stücken, ist für erste Rollen, die erste Rücksicht zu nehmen, doch ist es unschicklich, wenn Ritter, die nicht Könige oder Fürsten sind, anderen Schmuck tragen, als die Huthschnur, und etwa eine Mantel agraffe. Steingürtel gehören nur in den regellosen Staat des Ballets, oder in orientalisches Kostüm. Die alten Deutschen trugen höchstens den Degengriff brillantirt; und das nur bei Prachtgelagen. Ritterketten können nur außer den ersten Rollen — die sehr Alten, vom Stande tragen. Die Vertrauten können nur eine Feder tragen, wenn ihr Stand sie nicht besonders distinguirt, und zwar nur schwarze; die Diener weder Gold und Silber, wollenzeug und eine farbige Feder. In Ansehung der Helmfedern; so gehört dem Heerführer ein von allen ausgezeichneter Busch, nicht so denen andern; gemeinen Knappen, Knechte, Waffenträger tragen gar keine Federn; doch sind die Waffenträger durch eine bessere, aber nicht attlaßne Schürze auszuzeichnen. Goldne Franzen um die Stieffel gebühren nur den Rittern vom hohen Adel, auch sind diese durch die weiße Ritterschärffe zu unterscheiden.

16) Denen Akteurs, welche in Altdeutschen Stücken mit herausgehen, ohne zu reden, sind nicht die neueren Attlaß Kleider, sondern die ersten altdeutschen Kleider von des Direktor Seylers Zeiten angewiesen; sie tragen schwarze oder farbige Federn, eine oder zwei und keine Schmuckgürtel.

17) Im Kostüme der Ganz Harnische sind die Schmuckgürtel als ganz widersinnig verworfen; der große Mantel am Harnische ist mahlerisch, aber für dieses Kostüm unrichtig, doch bleibt er der Gewohnheit halber für erste Rollen, und für Ritter überhaupt die kleineren Mäntel; jedoch tragen gemeine Anführer, Knappen, Knechte gar keine Mäntel, sondern zu ihrem Degen die Lanze.

18) Im türkischen Kostüme gehört den ersten Rollen besetzte Säbel, reicher Turban, reicher Pelz, welches die untergeordneten Rollen nicht tragen.

19) Im griechischen Kostüme gehört der große Mantel, das besetzte Kleid, Attlaß nur den ersten Rollen; den zweiten Wollenkleid und wenig drappirter Mantel; den letzten Rollen gar kein Mantel. Ueberall wenig Schmuck, weil die Griechische Einfachheit ihn verbietet.

20) Der Regisseur, rücksichtlich der Garderobe, empfängt diejenigen Sachen, welche ein Mitglied entweder neu gemacht oder verändert zu haben wünscht: Vier Tage nach Austheilung eines neuen Stückes, jedesmal, von jedem Mitgliede, in einer kurzen Note, schriftlich, damit er darauf Rücksicht und Fürsorge nehmen, oder wo es die Intendanz nach der Lage der Sachen nicht bewilligen oder abändern müßte, sonst alles Mögliche anwenden kann, das Begehren nach Erforderniß der Sache, nach der Warheit und den Rücksichten auf das Beste des Theaters und der Zufriedenheit des Mitgliedes einzurichten. Wer diese Eingabe Acht Tage nach der Austheilung verschiebt, hat sich selbst den allenfallsigen Nachtheil beizumessen; wenn das etwa zu machende übereilt, oder da die Intendanz nur gut gemachte Arbeit in die Garderobe aufgenommen wissen will, wenn es für dasmahl ungemacht bleibt.

21) Der Regisseur, seinerseits, ist gehalten alle Kostüm Vorschläge bestens zu erwägen und eines jeden Idee für einen Anzug, der nicht dem Garderobe Klassifications Reglement, der Wahrheit, der Sittlichkeit, der Kenntniß der Gebräuche und des Herkommens älterer Zeiten und fremder Völker wiederspricht; mit bestem Willen und sogar mit Zuvorkommen zu entriren; auch nicht mit eigensinniger Beharrlichkeit auf seiner Meinung allein zu bestehen. Gegentheils soll er mit besonderer Rücksicht die Vorschläge der spielenden Personen aufnehmen und — wo sie dem obigen nicht wiedersprechen möglich zu machen suchen. Weil diese Freiheit dem Spiele aufhilft und die Zufriedenheit des Künstlers, welche die Hauptbasis der Kunst ist, erhöht. Dagegen soll Niemand nach einmal genommener Abrede, und vestgesetztem Costume, weder für die erste noch künftige Vorstellung Abänderungen machen, die dem Costume oder dem Reglement wiedersprechen, ohne vorher dem Regisseur es anzuzeigen. Findet dieser Ausstellungen, so muß es geändert werden, ehe der Spielende auftritt, denn der Nachtheil falscher Kleider fällt auf den regisseur. Davon macht auch das keine Ausnahme, daß jemand sich zu Hause kleidet und spät kommt, sondern der regisseur hat so lange die Vorstellung aufzuschieben, bis das Fehlerhafte geändert worden ist. Dieser unangenehme Fall

kann aber niemals eintreten, wenn der obige Punkt „Vier Tage nach der Austheilung" — beachtet wird. Wer ihn dennoch eintreten läßt leidet durch eigene Schuld.

22) Damit aber kein Mitglied in der Idee sein kann, daß des regisseurs Eigenmächtigkeit oder Caprice, den einmal gewählten Anzug tadle, so ist der regisseur gehalten — es sei nun lange vor der Vorstellung oder eintretenden Falles noch in der Garderobe — den Anzug des Spielenden zu beschreiben, und schriftlich zu verfassen wie der Anzug, worüber der Streit herrührt, beschaffen ist nach des Spielenden Willen; wie er ihn vorgeschlagen hat, oder wie er ihn hat gemildert haben wollen; damit danach die Intendanz — wenn ein Mitglied mit des regisseurs Entscheidung unzufrieden ist — zwischen Beiden entscheiden kann.

23) Da auch das alte Garderobe Buch durch öfters willkührliches Aendern der spielenden, ganz unnütz worden ist. In dem von drei, vier, nach einander gebrauchten Kleidern, die Spielenden nach ihrer Phantasie dieses oder Jenes an ihren Platze vorzufinden mit Ungestüm begehren, so ist ein neues Garderobenbuch unumgänglich nöthig.

24) Schauspieler, die an ihren Kleidern etwas Abgängiges finden, werden ersucht es des anderen Tages der Gardrobière mit einer Zeile wissen zu lassen, denn oft kann eine Kleidung Mängel haben, die bei aller Sorgsamkeit nur dem sichtbar wird, der sie trägt.

25) Veränderungen, die des Morgens auf der Probe erst begehrt werden, werden gefällig in ein, in der untern garderobe mit Dinte und Feder, offen daliegendes VeränderungsNotirungsbuch mit einer Zeile so eingetragen! „An meiner Uniform begehre ich dies und das usw. dat. N. N." oder Tags zuvor an die Gardrobière geschickt.

26) Sollte dann, wo doch die Entschuldigung von allen Seiten gehoben sein kann, dennoch etwas fehlen, so wendet sich das Mitglied an den regisseur.

27) Im Allgemeinen ist des regisseurs zweifache Schuldigkeit den anständigen Ton zu halten, wie denn aller Wortwechsel in der garderobe um so unschicklicher ist wegen der Mehrheit, und der gestörten, guten Laune. Sollte aber über diese oder ähnliche Sachen zwischen den acteurs und dem regisseur ein Wortwechsel entstehen können, der in personalitäten und unsittliche Manier ausartet: so ist der regisseur in der Straffe einer ganzen Monatsgage, wenn er in derselben Art antwortet und sich anders einläßt, als daß — in einem nicht zu vergleichenden Falle die „Sache vor die Intendanz gehört," — womit jeder Wortwechsel, wie es gesitteten Künstlern zukommt, geendet ist. Welcher Theil weiter gehen würde, den andern zu reizen oder zu beleidigen, setzt sich einer theuren Geldstraffe aus, welche sogleich des andern Tages unter gering besoldete, fleißige Künstler dieser Bühnen vertheilt wird.

28) Indem dieses neue Kleidungsreglement eingeführt wird, ist es möglich und sehr wahrscheinlich, daß Anfangs einige Kleider gar nicht da, oder dem gegebenen

reglement nicht genau entsprechend, oder nicht genug Abwechslung zu machen sein möchte. In diesem Falle ist der Wille der Intendanz, daß: wo ein Kleid nicht vorhanden ist, welches dem Charakter, dem reglement zufolge genau entspräche, mann nicht, nur allgemein sich anziehe, sondern daß in der Ermangelung des, dem ächten Costume ganz anpassenden, das zunächst passende gewählt werde. Ueberhaupt, daß mann ehe Etwas Unmerkliches zu wenig, aber in keinem Fall zu viel thun, bis nach und nach für Jedermanns und Jedesdinges Befriedigung hat gesorgt werden können, wozu unmittelbar der Anfang gemacht werden soll. Ueberhaupt, rücksichtlich sowohl der unzeitigen Forderungen neuer Kleider, als der Schwierigkeiten gegen das reglement, oder der Erleichterungen und des guten Willens für dasselbe.

Wird Churfstl. Int. gar keine Gesetze entwerfen, da in dem guten Ton, und die Begriffe von Billigkeit des Mannh. Theaters, gegen vorhandene Verhältnisse von einer, größtentheils durch zwölfjährige Arbeit, Eintracht und in auswärtige Ehre verbrüderten Künstler-Gesellschaft — kein Kleinigkeitsgeist zu erwarten ist: sondern Muth und bester Wille, für die Erhaltung und Ordnung eines Ganzen, welches des so besonderes Schutzes und der Gnadenbezeugungen des Landesherrn gewiß und versichert ist. —

Betreffend die kleineren Theater garderobe Sachen, so ist folgendes bestimmt: Jeder Acteur erhält:

1 Paar altdeutsche Stieffel, 1 Paar Stieffelkappen, einen altdeutschen Halskragen; 1 Paar Manschetten, 1 Paar weiße Aermelaufschläge, 1 Paar schwarze Schuhschläufe, 1 Paar weiße, dito rothe, grüne, blaue, schwarze Knieschläufen, 1 Paar altdeutsche Handschuhe, 1 Paar gelbe Pantoffeln, 4 Stück Federn (welche die ersten Rollen spielen erhalten 8 Stück, der Helme wegen). Einen altdeutschen Huth zu eigener Verwahrung in seinem Hause oder Theaterschranke, gegen Revers, welcher, in dem garderobe Buch beigelegt werden. Dagegen fordert kein Schauspieler, unter keinem Vorwand, diese Sache vom Theater; auch nicht unter dem Vorwande, des „zu Hausevergessen habens". Zerrissene, abgenutzte Sachen, werden der Gardrobière übergeben, für deren Ersetzung zu sorgen. Aber nicht am Tage einer Vorstellung, sondern vorher, mit einer Note: „Nb. Dieser Kragen ist abgängig. Uebergeben von N. N. — datum." — alsdann findet von beiden Theilen nicht Klage statt, daß es nicht gemeldet oder nicht besorgt sei. Jedoch werden, nach billigem Begriff, die, offenbar, durch sorgloses oder hastiges abreißen, im Ausziehen zerrissene Sachen, nicht angenommen, sondern eigener Reparatur überlassen —.

Mannheim, 1792.

Iffland."

